Полный текст книги “Колин Уилсон - автор романа”

Смотрите другие форматы

Эволюция романа

Роман и природа творчества

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ РОМАНА РОМАН

Можно ли научить писать романы? или этому можно научиться?

Существует ли формула успеха для создания романа? Опыт преподавания творческого письма Колином Уилсоном - то, за что он взялся, несмотря на серьезные опасения по поводу того, можно ли или нужно ли это делать, - становится отправной точкой для обширного обзора эволюции и природы самого романа.

Его история развития формы начинается с того, что он считает первым “настоящим” романом, “Памела” Ричардсона. Он анализирует творчество многих европейских и американских писателей, от признанных великих, таких как Флобер и Джойс, до менее известных, таких как Х.Х. Манро и Дэвид Линдсей, в соответствии с их местом в эволюции романа, которое он связывает с эволюцией человеческого сознания. Он также рассматривает творческий процесс с точки зрения романиста, опираясь на свой собственный писательский опыт

.

Он приходит к выводу, что роман - это мысленный эксперимент, конечной целью которого является исследование человеческой свободы; и что он увенчается успехом или потерпит неудачу в зависимости от того, будет ли он направлен на достижение этой цели.

Автор “должен научиться понимать, что имел в виду Шоу , когда говорил, что произведение искусства - это волшебное зеркало, в котором человек способен увидеть свою собственную душу. И когда он поймет это, то обнаружит, что у его волшебного зеркала

есть еще более полезная функция: показывать будущее направление эволюции человека'.

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ РОМАНА

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ РОМАНА

Колин Уилсон

Посвящается Роальду Далю , этому великолепному мастеру

© Колин Уилсон, 1975, 1986

Настоящее издание выпущено в 1990 году

содержание

Первая: Искусство создания, стр. 15 Мой опыт преподавания "Творческого письма'. Проблема лем: Как писатель решает, что писать? 'Фишка" творчества заключается в умении решать проблемы. В чем проблема Поставленная самим Прустом задача решается в лаборатории. Генри Джеймс и проблема 'что нам делать со своей жизнью?' Чувство свободы, порождаемое творчеством. Закон убывающих возможностей. Что было не так с усилиями моих студентов. Основной трюк: создание 'Образа самого себя'. Мачадо смотрит Стекло. Самосозидание Шоу в его ранних романах: медленное становление героя-шавианца. Произведение искусства - это зеркало, в котором вы видите свое собственное лицо. Натанаэль Уэст: отсутствие самооценки в "Мисс одинокие сердца" и "Дне саранчи". Это роман 'важно*?

Второе: Те, кто формирует сознание, страница 31 Литературная сенсация 1740 года: “Памела” Ричардсона. Почему повальное увлечение Памелой охватило Европу. Ричардсон научил человеческий разум искусству путешествий на большие расстояния. Англичане стали нацией читателей. Ричардсон повторяет свой триумф с Клариссой. Клиланд и Фанни Хилл. Человек ‘испытывает голод’. Карьера Руссо. Он становится знаменитым, осуждая цивилизацию. “Юная луиза” и ее влияние. Джулия проливает реки слез. Рождаются романтический экстаз и романтическая агония. Гете разочаровывается в любви и пишет Вертер. Герой-одиночка. Карьера Шиллера. “Если бы Бог знал, что Шиллер напишет “Разбойников”, он бы никогда не сотворил землю”.* Новое измерение человеческой свободы.

Третье: Упадок, страница 49 Сэр Чарльз Грандисон Ричардсона. Идеализированный автопортрет Ричардсона. Проблема в том, чтобы писать о душе героя.

содержание

“Оберманн” Сенанкура. Йейтс и его ‘рыба Шекспира’. Немецкий роман: “Вильгельм Мейстер”, Жан-Поль. Почему? Романтизм рухнула. Французский Роман. Опасные Связи ний. Адольф. Гений Бальзака. “Творец - это бог”.* Самоубийство нимфоманки. Флобер пишет “Мадам”. Бовари. Приход натурализма; начало великого упадка. Золя, Гонкуры, Мопассан. Описывает ли Золя ‘ всю жизнь в целом”? Причины упадка творчества Мопассана. Проблема свободы оказалась в центре внимания романа. Почему английский роман остался недекадентским? ‘Объясняющие’ и ‘де писцы’. Расцвет и падение русского романа. Пушкинский Онегин.

Толстой и Достоевский: важность моральной одержимости. Поколение нигилистов: Андреев и Арцыба. шев. Советский роман.

Четвертое: Что касается жизни… стр. 68

Вызов Акселя. Искусство как форма замещения опыта. Цель писателя - создать образ того, чего он хочет. 'Мысленный эксперимент'. Цель мечтаний. Де Квинси покупает настойку опия от зубной боли. Действие опиума. Душевная свобода и передышка. Действие романа: широкоугольный взгляд. Романисту необходимо сочетать широкоугольный и узкоугольный взгляд, телескоп и микроскоп. "Война и мир". Толстой и Горький встречают двух драгун. Реакция на двойную ценность. Толстой отрицает свободу человека дом. Жан-Кристоф Роллан. Кристин Сигрид Ундсет Лаврансдаттер. Исчезновение свободы, когда роман оказывается в ловушке простой временной последовательности. "История старых жен" Беннетта : почему это художественный тупик. Мысленный эксперимент так же ценен, как и лабораторный. Кьеркегор и существующий тенциализм. Саки и Невыносимый Бассингтон. Гомус на Африканский склон: проблема жизненной неудачи. Двухмерное и трехмерное сознание. Что "правдивее'? Мы "воссоздаем" трехмерное сознание, как яичный порошок, добавляя энергию. Двумерное сознание - это крах романа. Упадок Д. Х. Лоуренса. Краткое изложение сделанных на данный момент выводов.

Пятое: Формула успеха, стр. 88

Свобода - это снятие напряжения. Как это применимо в романе. Мередит - эгоистка. Сэр Уиллоуби добился своего. успех. Как Джейн Остин использовала этот метод. Джейн Концепция свободы Остин и Сартра. Дороги к Свобода: почему она теряет импульс. Люди низкого полета и люди высокого полета. "Трудный человек" Гофмансталя: полностью успешный проект формирование представления о себе. "Китайская комната" Коннелла.

Шестое: Разновидности исполнения желаний, стр. 102 Джеффри Фарнол стал бестселлером. "Широкое шоссе". Хорошо продуманная мечта приносит такое же удовлетворение, как хорошо поставленная симфония или опера. Фарнол повторяется. Уолтер Митти в исполнении Тербера, Гэри в "Пленниках у истоков Небо. Сила воображения: воссоздать ощущение смысла.

Маслоу и его “иерархия потребностей”, или ценностей. Как проявляется иерархия в истории литературы. Книга Беннета “Карта как средство исполнения желаний”. Одержимость Беннета чувством собственного достоинства. Беннетт - супер-мошенник. “Колеса случая” Уэллса. Киппс и мистер Полли. Упадок Уэллса как романиста. Сатириаз Уэллса. Секрет “продвижения по службе’. Тайна Уэллса Самые сокровенные места. Ребекка в исполнении Дафны дю Морье. Эймис Комната Счастливчика Джима и Брейна на самом верху.

Седьмая: эксперименты, стр. 118

Юмор “антиклимакса” и стиль, который он создает. Новый сдержанный подход Лоуренса и Джойса. Карьера Кнута Гамсуна. Гамсун совершил стилистическую революцию. Его влияние на Джеймса Джойса. Стивен - герой Джойса. Эгоизм Джойса. Портрет. Улисс и узкоугольный объектив. ‘Мифический метод’. Приемы Улисса. Неприязнь Джойса к “идеям’. Почему “Улисс” стал пределом творчества Джойса? мента. “Поминки по Финнегану”. Является ли “Улисс” экспериментальным романом? Тема ‘отчуждения’. “Человек без качеств” Музиля. ДОС “Манхэттенский трансфер” Пассоса. Д. Х. Лоуренс о Дос Пассосе. Хемингуэй как писатель-экспериментатор. Влияние реальности. Его фундаментальный пессимизм.

Восьмая: Идеи, стр. 142

А. Э. Ван Вогт и его теория “человека, склонного к насилию”. Использование таких теорий писателем. Мопассан как автор идей. Три рассказа Мопассана, в которых излагается идея. Важность изучения последствий ситуации. ‘Общее уравнение’. Идеи - основа любого серьезного произведения. Хеминг уэй против Олдоса Хаксли. Необходимость более широкого осознания. ‘Частичный разум’. Маслоу и пиковые переживания. Л. Х. Майерс, Ближний и Дальний. ‘Жизненные миры’ — это Общественный Жизненный мир и Индивидуальный Жизненный

Мир. Шкала литературных ценностей. Грешник Достоевского. Камю Незнакомец. ‘Завершение частичного мышления”. “Чистое” Хемингуэя,, “Хорошо освещенное место”. “Ставрогин” Достоевского. “Тошнота” Сартра. Непосредственность изложения. “Степной волк” Хиз. ‘Моцарт и звезды’. Разочарование Томаса Манна. Бессмысленное о ‘близком’ и недостижимости ‘далекого’. Что такое идея? Потребность в “взгляде с высоты птичьего полета”. Синклер “Главная улица Льюиса”. “Добрые спутники” Дж. Б. Пристли. Роман -пророчество. Роман Пауиса “Гластонберийский роман”. Краткое изложение основного тезиса этой книги. Как загипнотизировать курицу. ‘Заблокированное сознание”.* Приемы для ‘разблокирования’ сознания. Искусство художественной литературы.

Девятка: структура и техника, стр. 169

Стремление художника “разрушить мир и перестроить его в соответствии с желанием сердца”. Пратер-фиалка Ишервуда: техника контраста. Контраст в ‘Пустых людях’ Элиота и в романе Джойса Улисс. ‘Эффект тарелки’. Подразумеваемый ‘эффект тарелки” в романах фэнтези, “Властелине колец” и т.д. Потребность писателя в “символе силы”, который контрастировал бы с “тривиальностью повседневности’. Действительно ли американским писателям “не хватает души’? Объективный коррелят. Почему Шекспир потерпел неудачу в “Гамлете”. Хемингуэй Уэй “Через реку и в лес”. Проблема структуры. Генри Джеймс “Европейцы”. Послы. Что не так с послами. Краткое содержание: расцвет и упадок романа от Дефо до Джойса. Шоу критикует Арнольда Беннета за то, что он считает, что писать романы легче , чем пьесы.

содержание

ii

Десятый: Пределы, стр. 189

Проблемы “фотографического реализма”. “Улисс” как трактат о языке. Философия языка, лежащая в основе “Поминок по Финнегану”. Лингвистический фейерверк Энтони Берджесса.

Христос в бетоне: насилие как высшее средство самовыражения. Развитие творчества Уильяма Фолкнера. Звук и ярость. Святилище. Неудача насилия. Уильям Берроуз. Хуан “Мусорщик” Батлера. В романе каждое действие должно вызывать равную или противоположную реакцию. Роман - это баланс сил. Развитие Сэмюэля Беккета. Приемы Мерфи и Уотта. Годо и пьесы. Бессмысленное замыкается в себе.

Одиннадцать: Фэнтези и новые направления, стр. 207 Является ли роман живым организмом с определенной продолжительностью жизни? То Испанская похабщина. Расцвет бестселлеров. Непреодолимая пропасть между серьезными романистами и бестселлерами. Возрождение интереса к фэнтези: не является ли это реакцией на бегство от реальности? Иерархия ценностей Маслоу и эволюция общества. Романы о самоуважении. Толкин и “Властелин колец”. Мервин Трилогия Пика “Титус”. Дэвид Линдси и путешествие в Арк - пачки. Женщина с привидениями и Дьявольский тор. Линдси пытается найти ‘объективную корреляцию’. Ведьма. Значение Линдси.

Двенадцать: выводы, стр. 221

Краткое изложение основных идей этой книги. Необходимость в “зеркале”. Общие идеи: “момент напряжения’. Личные и безличностные ценности. ‘Робот’. Как “робот” может вызвать нервный срыв. Интенциональность восприятия. Кларисса более целеустремленна, чем Робинзон Крузо. Парадокс романтизма: представления о человеческой свободе в сочетании с пессимизмом. Отговорка. “Призраки шляпника” Сименона. Важность искусства в эволюции человека. Как романтизм исчерпал себя: ‘путь к силе ведет через истерию”. Мои собственные романы: написание ритуала в темноте. Провал ” мифического метода’. Идеи ритуала. Написание выходного сидер. ‘Эффект отчуждения’. Брехт и драматургия. Реалистичный

драма и брехтианская драматургия. В чем разгадка романа?

“Амфибии” Уэллса. Роман и эволюция человека.

Список литературы, стр. 243 Указатель, стр. 247

СУТЬ РОМАНА

один

Ремесло созидания

Весной 1974 года я преподавал курс творческого письма в Ратгерском университете в Камдене, штат Нью-Джерси. Для меня это был новый этап в жизни. Восемью годами ранее я предпринял попытку преподавать творческое письмо в колледже в Вирджинии и пришел к выводу, что этому нельзя научить. И не только этому, но и тому, что этому не следует учить. Я чувствовал, что основной принцип творчества - это выживание наиболее приспособленных. Писательское творчество - это тяжелая работа; слабые отсеиваются; сильные упорствуют и постепенно становятся хорошими писателями. Поощрять будущих писателей - все равно что вносить удобрения в сад, заросший сорняками. Мой босс — в Вирджинии — согласился; во всяком случае, он позволил мне вместо этого вести курс о Шоу. Но в Рутгерсе выхода не было. Предполагалось, что я буду читать курс по экзистенциальному социализм, и когда я приехал, то обнаружил, что его заменили на творческое письмо. Около дюжины студентов уже были зачислены. Я должен был идти вперед.

Они показались мне неожиданно впечатляющими. Технически все они были превосходны — неизмеримо лучше, чем любой другой компьютер. группа молодых английских писателей-притчистов. Они выражали их я говорю о себе хорошо и легко; почти все написанное соответствовало профессиональным стандартам. Я обнаружил, что большинство из них на самом деле уже проходили курсы творческого письма, а некоторые и по два. Только когда я начал присматриваться ко всему этому

внимательнее, я начал понимать, в чем дело. Их учили писать, как Джеймса Джойс, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Вирджиния Вульф. Но их не учили, что говорить. Большинству из них был дан стандартный совет “писать о том, о чем вы знаете “. Поэтому, естественно, они писали о себе. Некоторые из “историй”, которые они присылали, были прямыми автобиографиями, почти

исповедальня. Другие описывали какой-то эпизод, который они пережили. узнанное из первых рук — друг, погибший в автомобильной катастрофе, мужчина , совершивший самоубийство после употребления наркотиков, и так далее. Они писали непринужденно, как будто беседовали в баре. Но все это напомнило мне комментарий, который Фолкнер дал, когда его спросили, что он думает о поколении Мейлера: “Они пишут хорошо, но им нечего сказать’.

Неужели этим моим ученикам действительно нечего было сказать? Это была избранная группа — класс намеренно был небольшим — все выпускники, все умные и красноречивые. Один из них был автогонщиком, другой торговал наркотиками, еще один спортсмен — он был очарован феноменом “второго ветра”. Когда мы беседовали за кружкой пива в местном баре, им было что сказать в свое оправдание. Так что, очевидно, им было “что сказать”. Проблема была в том, что они не знали, что именно. Они напомнили мне слова евангелиста Шоу: “Царство Божье внутри вас, и чтобы извлечь его, потребовалась бы чертовски большая таблетка”.

Я понял, что столкнулся с интересной проблемой. Их учили творческому письму, но не творческому мышлению. В “Мено” Сократ утверждает, что каждая человеческая душа уже содержит знание обо всем на свете; вопрос лишь в том, чтобы “извлечь это наружу”. Он демонстрирует, что он имеет в виду, задавая вопрос по геометрии неграмотному мальчику-рабу; мальчик решает его, рассуждая, опираясь только на вопросы Сократа. Все это наводит

Сократа на мысль о том, что учитель - это не тот, кто дает знания; он своего рода акушерка, которая помогает им появиться на свет.

Вопрос, который я задал себе, заключался в следующем: возможно ли провести курс творческого письма, который научил бы студентов тому, что писать? Когда писатель сидит, уставившись в пустой лист бумаги, это не значит, что ему нечего сказать. Проблема обычно заключается в обратном. У него внутри столько всего, что хочет вырваться наружу, что он мечтает об автобиографическом романе размером с Война и мир. Но все это плотно упаковано у него внутри, и есть только один узкий вход, через который это может вырваться наружу: кончик его пера. Он может начать с подражания какому—нибудь другому писателю - Хемингу уэй, Джойс, Сэлинджер — не потому, что он чувствует , что у него нет собственного голоса, а потому, что он чувствует, что любое начало могло бы

запустите поток. И после нескольких дней или недель усилий поток все еще не начался — или это всего лишь жалкая струйка. Он начинает понимать, что имел в виду Хемингуэй, когда говорил, что писать кажется легким делом, но на самом деле это самая тяжелая работа в мире.

Проблема такого писателя в том, что он не способен быть самим собой: задавать себе правильные вопросы. Мне казалось, что проблема, если я хочу научить его этому основному трюку творения, заключается в том, чтобы научить его задавать себе правильные вопросы, а затем дать некоторые указания на то, как найти ответ.

Я говорю “трюк”, потому что творение - это не какая-то невыразимая тайна. По сути, это умение решать проблемы. Писатель ставит перед собой проблему — по необходимости, что —то, что интересует его лично, - и пытается изложить ее на бумаге. Он может не стремиться к ее реальному решению — хотя это идеальный вариант, — а просто четко сформулировать ее. Это

уже более чем половина пути к решению. Но для того, чтобы четко сформулировать это, ему также приходится решать ряд чисто технических (или “художественных”) проблем: с чего начать, что добавить, что опустить и так далее. Большинство курсов творческого письма посвящают этим техническим проблемам много времени. Но это оставляет реальную проблему, затруднение лем в центре романа, нетронутый. И творческий процесс должен начинаться с решения проблемы другого рода.

Позвольте мне привести несколько примеров проблем, возникающих в романах. У Пруста Воспоминание о прошлом - это очевидный процесс. Где-то в начале первого тома герой макает маленькое пирожное в чай и откусывает от него. Он сразу же испытывает огромное чувство восторга. Этот вкус вернул его в детство, внезапно сделав его настоящим. Это означает, что прошлое все еще живет в нас, прекрасно сохраненное, и что, если бы мы знали, в чем секрет, мы могли бы пережить его заново, как будто это все еще происходит сегодня. Но как мы можем получить доступ к этим скрытым сокровищам? Решение Пруста - попытаться вызвать в воображении прошлое, воссоздать его, написав о нем в деталях. В результате, конечно же, получился великий роман. Однако это не решает проблему. Размышления о прошлом могут помочь нам вспомнить его в деталях, но они не воссоздают те внезапные моменты, когда оно

становится реальным. В последние годы решена экспериментальной психологии Проблема Пруста. Доктор Уайлдер Пенфилд из Университета Макгилла обнаружил, что если прикоснуться к определенным участкам височной коры головного мозга зондом, пропускающим слабый электрический ток, то отдаленные воспоминания “воспроизводятся” в мельчайших деталях, позволяя пациенту пережить их заново. Если бы Пруст знал об этом, он, возможно, предпочел бы операцию на мозге, а не писать, и у нас не было бы великого романа. Попытка Пруста интересна тем, что это пример

проблемы, которую невозможно решить с помощью художественной литературы.

Рассмотрим проблему другого типа. В одном из своих ранних романов “Родерик Хадсон” Генри Джеймс пишет о молодом и талантливом скульпторе, который слишком беден, чтобы заниматься художественной карьерой. Роуленд Маллет, богатый молодой житель Новой Англии, навещает своего двоюродного брата, когда видит одну из статуэток Хадсона. Это настолько впечатлило его, что он предложил забрать Хадсона обратно в Рим и предоставить ему студию и денежное содержание, чтобы он мог следовать своему призванию. Внезапно Родерик Хадсон получает возможность раскрыть свой огромный потенциал, который, как он чувствует, таится в нем, и поверить в то, что жизнь открывает бесконечное количество возможностей для человека с воображением и гением.

Вопрос, который Джеймс задает себе, является одновременно личным и безличным. Он “отождествляет себя” с Родериком Хадсоном и спрашивает, как такой человек мог бы осуществить процесс самореализации . И он также, по сути, спрашивал о возможностях своей собственной жизни. Джеймсу повезло примерно так же , как и его родному сыну Роуланду Маллету: он был достаточно богат, чтобы поехать в Европу и вести такой образ жизни, какой ему хотелось . Он был молод, наделен богатым воображением, умен. Что ему делать со своей жизнью? Или, выражаясь языком его романа, какой интерес какие возможности можно было бы извлечь из щедрого поступка Маллета?

Джеймсу, как и Прусту, не удалось решить свою проблему. С художественной точки зрения, книга не оправдывает своих первоначальных ожиданий. Все начиналось хорошо, но затем жизнь стала иссякать. Родерик Би безумно влюбляется в хорошенькую девушку, пренебрегает своей невестой, разочаровывает своего благодетеля и в конце концов падает со скалы. Все это кажется вполне логичным; на самом деле в этом нет ничего абсурдного, но это так

ограничена, временами почти скучна. Что случилось со всеми этими возможностями?

Ответ интересен. На первых страницах вы можете почувствовать , насколько Джеймсу это нравится; написанное напоминает приятные грезы наяву. И каждый, кто когда—либо писал роман — или хотя бы пытался - узнает это чувство. Это чувство свободы, как будто ты плаваешь в теплом море. И все же это не полная свобода. Как и в море, в этой стихии есть свои правила, и если вы хотите нырнуть или сделать сальто назад, вы должны делать это определенным образом. Вы сильнее всего ощущаете свободу на первых страницах; затем, по мере продвижения, вы начинаете осознавать правила и законы. (И это тот момент, когда большинство новичков падают духом и опускают руки; опытный писатель, если чувствует себя загнанным в угол, вздыхает и начинает все сначала.)

Если быть точным, то происходит следующее: как только вы создаете персонажа и вовлекаете его в определенную ситуацию, он начинает действовать. однако вы ограничили его возможности. Родерик Хадсон , возможно, спроектирует еще один собор Святого Петра, подерется на дуэли, переплывет Тибр. Но он не совершит ни изнасилования, ни поджога, ни убийства, потому что Джеймс не создавал из него такого персонажа. Что касается Роуленда Маллета, то маловероятно, что он будет делать что-либо, кроме как стоять за кулисами с задумчивым видом; его возможности явно ограничены даже на первой странице . В романе есть определенный набор внутренних правил и законов, и вы начинаете осознавать их, как осознаете законы всемирного тяготения, пытаясь передвигаться под их влиянием.

Несколько лет спустя Джеймс предпринял еще одну попытку развить ту же тему — идею о молодом человеке, “встречающем жизнь лицом к лицу” (или, как выразился Джеймс, “бросающем вызов судьбе”), охваченном ощущением безграничных возможностей. На этот раз он сделал более глубокий вдох, более тщательно расставил сцены и проявил больше предусмотрительности; в результате “Портрет леди” получился гораздо лучшим романом, чем “Родерик” Хадсон. Но Джеймс по-прежнему не удается ответить на вопрос, какой жизнь, молодой человек должен делать, чтобы реализовать все эти возможности ностей. Его героиня выходит замуж не за того мужчину, но в конце книги решает, что раз уж она застелила свою постель, то лучше ей лечь в нее. И снова вы начинаете осознавать то, что в романе можно было бы назвать “законом убывающих возможностей’.

Это правда, что есть несколько романов, которые начинаются не с

любая отдельная “проблема”. “Война и мир” предлагает панораму России времен наполеоновской войны; “Улисс” пытается за один день показать жизнь в Дублине; “США” Дос Пассоса пытается сделать то же самое для всех Соединенных Штатов в начале двадцатого века. (Джеймс был склонен называть романы такого типа “жидким пудингом”.) Это исключения. Загляните в суть большинства романов, и вы увидите вопросительный знак. Это , конечно, относится и к рассказам, которые являются просто романами меньшего масштаба.

Первое, что поразило меня в большинстве рассказов, переданных моими студентами, - это то, что они не имели определенной формы и не задавали конкретных вопросов. Девушка рассказала, что, отправившись на прогулку, встала не в ту очередь на заправке (это было во время нехватки бензина), и ее обругал другой водитель. Мужчина рассказал, как он женился, а затем у него было несколько любовных романов, но история не привела ни к какому конкретному завершению. Оба признались, что написали настоящую автобиографию. Было странно, что многие студенты, казалось, считали, что все , что им нужно было сделать, это просто описать какое—то событие - автобиографию графическую или любую другую — в сжатом, экономичном стиле. Из первой дюжины присланных рассказов только в одном, казалось, был зародыш идеи. На самом деле это был не столько рассказ, сколько утверждение. Она называлась “Гитара”, и автор объяснил , что ему нравилось играть на гитаре, и он мечтал “сделать для гитары то же, что Мелвилл сделал для кита в “Моби” Дик 1. Но после такого странно бесперспективного начала он стал противопоставлять игру на гитаре, которая, очевидно , была самым важным занятием в его жизни, всем остальным “необходимым” занятиям , которые казались ему бессмысленными: скучным лекциям, которые он должен был посещать , своей скучной работе на полставки. … И он говорил что-то он рассказал о своем чувстве внутреннего смысла и о неспособности американской городской цивилизации привнести

смысл в жизнь своей молодежи. Он рассказал о посещении прослушивания и всех разговорах о шоу-бизнесе, а также о своем чувстве, что его игра на гитаре не в этом . И он рассказал о том, как наблюдал за старым мастером по изготовлению инструментов , с любовью формирующим гитару, в глубоком, молчаливом погружении… . Все это было грубо и довольно скверно написано, но он был единственным

единственный в классе, кто исходил из этой базовой позиции — из “проблемы”, экзистенциальной проблемы. Он пытался сформулировать , чего он хотел и чего не хотел. И это придало его рассказу реальный импульс к подлинному творчеству.

Рассказ дал мне необходимую отправную точку. На следующем занятии я просмотрел все рассказы, обрисовывая в общих чертах их “сюжеты” (если это подходящее слово) и зачитывая отдельные части вслух. Это было долгое занятие, но небезынтересное, поскольку оно показало, что, за исключением “Гитары”, всем им не хватало понимания того, чего автор хотел от жизни, кем он хотел стать. Не было никакой попытки выразить видение или желание. Шекспир сказал, что искусство - это зеркало, обращенное к природе; но было бы точнее сказать, что это зеркало , в котором вы видите свое собственное лицо. А почему вы хотите увидеть свое собственное лицо? По одной интересной причине: пока вы этого не сделаете, вы не узнаете, кто вы такой. Рассказ или роман - это попытка писателя создать четкий образ самого себя.

В этот момент я процитировал основную притчу о творческом процессе - рассказ Мачадо де “Зазеркалье”. Ассис.

Пятеро мужчин на ночной вечеринке спорят о природе души. В одном из них высказывается поразительное мнение, что у человека не одна душа, а две. Одна из них находится внутри, смотрит наружу. Другая - снаружи, смотрит вовнутрь. Эта “внешняя душа” - то, что вам глубоко дорого. В случае с

Шейлоком это было золото; в случае с Цезарем - власть; в случае с Хитклифом - Грозовой перевал, это была Кэти. (Хитклифф даже говорит: “Я не могу жить без своей жизни; я не могу жить без своей души”.) Короче говоря, “внешняя душа” - это некий внешний фактор, который дает ощущение цели и, следовательно, идентичности.

Человек, отстаивающий эти взгляды, продолжает иллюстрировать их историей из своего прошлого. Сын бедных крестьян, живший в отдаленной бразильской деревне, он в возрасте двадцати пяти лет стал младшим лейтенантом национальной гвардии. Поскольку за заказы шла жесткая конкуренция, половина деревни была в восторге, а другая половина - полна зависти. Одна из его тетушек, казалось, была ослеплена восхищением. Она продолжала уговаривать его приехать и погостить на ее отдаленной ферме, и когда он, наконец,

приехал, проинструктировал всех слуг, что к нему следует обращаться “сеньор лейтенант”. Она даже приказала повесить в его спальне огромное зеркало, чтобы он мог стоять и любоваться собой….

И вот однажды ее вызвали к постели больной дочери, а лейтенанта оставили присматривать за фермой. Судак внезапно лишенный своей ежедневной порции восхищения, он начал чувствовать себя угнетенным. В этот момент все рабы воспользовались возможностью дезертировать, и он остался совершенно один. Ощущение заточения чувство углубилось. После недели одиночества он начал чувствовать отчаяние, близкое к помешательству. И однажды, взглянув в зеркало, он заметил, что его изображение кажется размытым, нематериальным…. Им овладел страх потерять рассудок. И тут — у него появляется идея. Он надевает форму лейтенанта. Мгновенно его отражение в зеркале становится четким и реальным. С тех пор он каждый день надевает форму и на несколько часов рассматривает себя в зеркале. Таким образом, он

приходит к выводу, что ему удалось сохранить душевное равновесие до возвращения его тети.

Мачадо подчеркивает, что человеческая идентичность во многом зависит от других людей. Мы видим свое отражение в зеркале их глаз. Это правда, что у нас есть определенная способность противостоять мнению других людей о нас. Если они относятся к нам с презрением, это не обязательно заставляет нас чувствовать себя презренными. Но это происходит только тогда, когда мы создаем внутреннее чувство идентичности. Такое чувство идентичности должно быть создано либо с помощью мнения других людей, либо с помощью внутренних усилий. Шу карьере Берта как композитора, несомненно, способствовало восхищение круга ‘шубертианцев’. С другой стороны, Эйнштейн создал специальную теорию относительности в одиночку, работая клерком в патентном бюро; в данном случае его самоидентификация была обусловлена развитием его способностей как ученого.

Теперь, когда молодой начинающий писатель берется за лист бумаги и ручку, перед ним встает вопрос не просто “Что мне написать?”, но “Кто я такой? Кем я хочу стать?” Его писательская цель связана с его самоидентификацией. Если у него нет четкого самоидентификации или если его представление о себе размыто , как у героя Мачадо, он все равно может

наблюдайте и точно описывайте окружающий мир. Но он не сможет создать ничего масштабного. Его рассказы - бесхребетное желе, лишенное внутренней цели.

Ранние романы Бернарда Шоу дают увлекательное представление об этом процессе создания образа самого себя. Когда Шоу пришел в себя В Лондоне, в возрасте девятнадцати лет, он был необычайно застенчивым молодым дублинцем, не имевшим четкого представления о том, что он намерен делать со своей жизнью. Один из коллег-клерков как-то мимоходом заметил, что

каждый молодой человек думает, что он станет великим человеком, и это это заставило Шоу признать, что он всегда считал себя великим человеком. А поскольку писательство давалось ему так же естественно, как дыхание, и поскольку его кузина, миссис Хоуи, была успешной писательницей, ему показалось разумной идеей попытаться добиться известности с помощью литературы. Соответственно, после двух лет жизни за счет своей матери Шоу начал писать роман под условным названием “Незрелость”. Это , как и следовало ожидать от первого романа, в какой-то степени автоматический роман. биографический. Юный герой с заурядным именем Роберт Смит приезжает в Лондон, снимает комнату и распаковывает свою сумку. Нельзя не заметить удовольствия Шоу, когда он описывает каждую вещь в потрепанном чемодане молодого человека. Раздается звонок в дверь. Смит идет открывать; хорошенькая молодая шотландка благодарит его, и Смит, который был задумчив собираясь найти более удобное жилье, он внезапно меняет свое решение. … Это звучит так, как будто Шоу намеревается написать роман для де быстро. На самом деле, он сам не совсем понимает, что собирается делать, ведь Смит всего лишь учит шотландскую девочку французскому. По мере того, как роман начинает затягиваться, он вводит все больше персонажей, второстепенных героев и героинь. Хотя я перечитал ее всего два или три года назад, я не мог вспомнить сюжет, не сняв книгу с полки. Сам Смит — человек, который должен был бы стать героем, — не более чем сторонний наблюдатель, наблюдающий за тем, как другие персонажи влюбляются и женятся. Даже название книги вводит в заблуждение. Я бы простил вас, если бы вы предположили, что роман под названием “Имма это было бы упражнением в ироничном юморе, как в ранних романах Олдоса Хаксли, где герой краснеет, спотыкается и выставляет себя дураком. Но Смит обладает сильным чувством собственной значимости. Он никогда не выставляет себя дураком. Но он ничего не делает.

24

СУТЬ РОМАНА

Проблема Шоу заключалась в том, что у него не было четкого представления о себе. Он осознавал, что он сильнее, умнее и дальновиднее большинства людей, но понятия не имел, что делать с этими качествами.

Период работы в телефонной компании Bell натолкнул его на идею. Его поразило, что инженеры обладают некоторыми качествами, которыми он восхищался: спокойной эффективностью, отсутствием застенчивости мыс. Поэтому в качестве героя своего второго романа “Иррациональный узел” он выбрал инженера, изобретателя. Эдвард Конолли принадлежит к более или менее рабочему классу. На концерте в церковном зале (викторианцы всегда устраивали концерты в церковных залах) он встречает Марион Линд, молодая леди из высшего общества. Она находит привлекательным его спокойное самообладание и соглашается, когда он делает ей предложение. Но она романтик, она жаждет сильных эмоций, и через некоторое время уравновешенность и деловитость мужа начинают ей надоедать. Она убегает с более романтичным поклонником, который бросает ее, оставляя без гроша в кармане. Ее муж приезжает за ней из Нью-Йорка, и читатель ожидает грандиозной сцены примирения. Но Шоу слишком реалистична, чтобы не видеть последствий их отношений. Они решают держаться порознь. Роман заканчивается.

Основная проблема Шоу теперь проявляется совершенно отчетливо. Он хочет создать свой собственный тип героя, основанный, очевидно, на нем самом. Проблема в том, что, поскольку он не знает, чем хочет заниматься и куда идти, его собственные качества кажутся ему отрицательными. Качества Роберта Смита — уравновешенность, уравновешенный человек проницательность, способность смотреть на вещи объективно — это мог быть только демон выстроенный в противовес жестокому, эмоциональному поведению других персонажей. Конолли немного более позитивен — он гениальный изобретатель, — но его качества по-прежнему не позволяют романисту создавать захватывающие произведения.

Шоу обладал одним из самых важных качеств, необходимых для литературного величия: настойчивостью. Дважды потерпев неудачу, он попытался снова. Его научный гений был неубедителен; он бы попробовал проявить себя в искусстве. Герой любви среди художников основан на Бетховене. Его музыку высмеивают как неиграбельную; он игнорирует нападки и продолжает жить. В романе неизбежно наступает момент , когда

отправлено и имеет триумфальный успех. По логике вещей, это должно было произойти в конце. Шоу делает так, чтобы это произошло в середине. Это ставит его перед проблемой, чем занять оставшиеся сто или около того страниц. Конечно, как и во всех его романах, в фильме много второстепенных персонажей, и их любовь и ссоры используются в заключительных главах. К тому времени становится очевидно , что Шоу попал в ловушку старой дилеммы. Если его герой - гениальный человек , человек, движимый чувством внутренней цели, то любовь , интриги и все прочие романтические события, из которых состоит обычный роман, не имеют отношения к его истории. В таком случае, что вы можете заставить его сделать?

На данный момент Шоу признал свое поражение. В своей четвертой работе над романом он решил отказаться от попытки создать героя-Шавиана. В “Кэшеле Байроне 3” речь идет о боксере. Сын эгоистичная актриса, он убегает Австралия и становится боксер; по возвращении в Англию, он влюбляется в богатую наследницу, героиней шоу Кто знает свой собственный ум. Их роман необычен, но обычно он заканчивается счастливым браком. Эта книга была близка к тому, чтобы сделать Шоу успешным романистом. Но с точки зрения проблемы проблема, которую он пытался решить, - это шаг назад.

В возрасте двадцати шести лет Шоу посетил собрание социалистов. Он прочитал Карла Маркса, вступил в Фабианское общество и стал отличным спорщиком. В июле 1883 года он начал свой пятый роман “The Бессердечный человек, которого в конце концов опубликовали как антисоциалиста. На этот раз он точно знал, куда идет. Что еще важнее, он знал, кем хочет стать. Поэтому его задачей было просто создать героя, который был бы его собственной проекцией. Основная тема была той же, что и в ранних романах: человек , движимый глубоким чувством внутренней цели, относительно равнодушен к личному счастью. Его герой, Сидни Трефузис, - это страсть он убежденный социалист, а также богат, умен и красноречив. Поэтому, в

отличие от героев первых трех романов, ему действительно есть чем заняться, пусть даже это всего лишь разговоры. Шоу также придумывает абсурдный сюжет — это один из самых легких романов , — позволяющий Трефузису продемонстрировать свое безразличие к личному счастью. До начала романа Трефузис женился на красивой девушке, но обнаружил, что семейное счастье наводит на него скуку. ‘Любовь

я не могу больше владеть собой; все мои самые сильные силы восстают против этого и я не могу этого вынести”. Поэтому он убегает от нее, переодевается рабочим и устраивается садовником в школу-интернат для девочек. Естественно, девушки заинтригованы садовником, у которого есть некоторые манеры джентльмена. Когда на день выступления появляется его жена — родственница одного из студентов, — его разоблачают, но он уговаривает ее вернуться в Лондон. Остальная часть сюжета едва ли имеет значение; книга развивается на уровне беззаботного абсурда. Но что сделал Шоу , так это превратил героя Шавиана из пассивного, отрицательного персонажа в человека, с которым читатель может “идентифицировать себя’. Половина девочек в школе влюбляются в Трефузиса; он флиртует с ними, но романтических отношений не завязывается — как это могло случиться, если весь смысл романа в том, что у Трефузиса есть дела поважнее, чем влюбляться? Ясно лишь то, что Шоу наконец - то наткнулся на трюк объединения, казалось бы, непримиримых противоположностей, романтизма и антиромантизма.

И все же, как ни странно, он все еще не усвоил трудную-усвоенный урок. Потому что, когда несколько лет спустя он предпринял еще одну попытку написать роман, он допустил все ошибки предыдущих романов. Речь должна была идти о молодом докторе по имени Кинкейд, который переезжает в богатую сельскую местность, чтобы начать практику. Его партнер, доктор Мэддик, - слабак, который льстит своим богатым пациентам— Шоу всегда нуждался в слабаке, чтобы подчеркнуть достоинства

героя. Жена Мэддика хорошенькая, романтичная и неудовлетворенная, и , очевидно, готова завести роман с Кинкейд. Если бы Шоу задумался об этом, он бы понял, что из врача получается такой же никудышный герой, как из инженера или комика. позер. Все его пациентки могут быть влюблены в него, но если он не из тех, кто занимается соблазнением, что он может сделать, кроме как стоять, скрестив руки на груди, с видом сильного и молчаливого человека? Примерно через пятьдесят страниц Шоу понял, что зашел в тупик, и этот фрагмент был опубликован после его смерти как незаконченный роман. Это была его последняя попытка написать роман. Но урок, наконец, был усвоен. Эффективный герой должен исходить из представления писателя о самом себе. Он должен отражать его собственные устремления, его собственное чувство цели и индивидуальность. Прежде всего, индивидуальность. В несоциалистическом образе он обладал

он не просто “открыл” себя; он создал себя сам. Или, если быть более точным, социализм снабдил его ‘внешней душой’, силой убеждения. (Позже появились и другие — его вера в сверхчеловека и жизненную силу.) Он извлек из этого урока пользу в пьесах, которые начал писать несколько лет спустя; его антиромантические герои - Таннер в “Человеке и сверхчеловеке”. , Хиггинс в “Пигмалионе” — очень красноречивые люди с твердыми убеждениями. Невозможно написать по—настоящему эффектную пьесу — или роман - о ком-то, кто не знает, чего хочет.

И снова интересная иллюстрация под рукой. Натанаэль Уэст, несомненно, является одним из “значительных” американских писателей тридцатых годов, сравнимым, скажем, с Хемингуэем, Скоттом Фитцем Джеральдом и Фолкнером. Однако, по сравнению с ними, он относительно неизвестен. Почему? Ответ кроется в двух его главных романах “Мисс Одинокие сердца и День саранчи. Мисс Одинокие сердца на самом деле молодая

нью-йоркская журналистка, чья работа заключается в написании ответов на письма читателей, у которых возникают проблемы. Эта работа должна быть шутка ли; на самом деле его тошнит от трагедий, которые громоздятся на его столе. Его главный редактор, Шрайк, - циник-эксгибиционист, который насмехается над одинокими сердцами за то, что они так серьезно относятся к жизни. Книга представляет собой серию виньеток, выполненных в стиле “Пустынной земли”, подчеркивающих оценивая глупость, тщетность и бессмысленность жизни. Одинокие сердца по своей сути религиозен, но Шрайк заставил его устыдиться этого. ‘Он думал о том, как Шрайк ускорил его болезнь, научив его обращаться со своим единственным спасением, Христом, с помощью слов”.

Роман, несомненно, достигает своей главной цели — передать ощущение трагизма, протеста против жизни. Как у Достоевского с Иваном “Карамазов, мисс одинокие сердца” - это все равно что “вернуть Богу его входной билет”. Беда в том, что крупное литературное произведение не может быть создано исключительно из чувства бессмысленности и безнадежности — к этому вопросу мне придется вернуться позже. Писатель должен иметь представление о том, чего он хочет, а также о том, чего он не хочет. Уэсту настолько надоела жизнь, что его тошнит от всего. Та же нерешенная проблема стоит и в “Дне саранчи”, романе о голливудских неудачниках. Скучные сцены - это скучно, бесполезные сцены - это бесполезно, тошнотворные

сцены отвратительны, но в них нет положительного полюса, который можно было бы противопоставить уравновесить весь этот негатив. Проблема Уэста была тесно связана с проблемой Шоу в тех ранних романах — полное отсутствие “внешней души”, представления о себе. Он осознал это и попытался исправить в своем следующем романе. Речь должна была идти о журналисте, который нанимает молодую девушку, чтобы та попыталась проникнуть в “клуб дружбы”, которым управляет группа

распущенных богачей. Его интересует только “история”, которую он надеется раскопать. Затем она исчезает, и внезапно он… испытывает острое чувство сопричастности, осознание ценностей , которые он всегда игнорировал… Но Уэст так и не закончил роман. Он погиб в автокатастрофе, произошедшей по его собственной неосторожности, в возрасте тридцати семи лет. Его биограф Джей Мартин отмечает: “Уэст плохо водил машину главным образом потому, что ему быстро наскучила механика механическая рутина вождения” — так же, как мисс Одинокие сердца наскучила механическая рутина жизни. Таким образом, мы могли бы сказать, что его смерть, как и его книги, была результатом отсутствия у него представления о себе. Мисс Одинокие сердца столь же негативна и пассивна, как и Роберт Смит в “Незрелости Шоу”. В отличие от Шоу, у Уэста никогда не было времени сформировать представление о себе. И поэтому его работы, при всей их честности и техническом блеске, остаются в основном непрочитанными.

Именно в “Возвращении к Мафусаилу” Шоу окончательно сформулировал роль образа самого себя во всем искусстве. “Искусство - это волшебное зеркало, которое вы создаете , чтобы отражать невидимые мечты в видимых картинах. Вы используете стеклянное зеркало, чтобы увидеть свое лицо; вы используете произведения искусства, чтобы увидеть свою душу”. Иными словами, роман - это, по сути, своего рода зеркало-мечта, в котором писатель пытается отразить свою сущность. Художник-представитель Шоу заключает: “Вы не можете создать ничего, кроме самого себя”.

С практической точки зрения, первый вопрос, на который должен ответить каждый будущий писатель, - это не столько “Кто я?”, сколько “Кем я хочу стать?”. То есть, если бы у него была сила трансформироваться с помощью магии, как фея-крестная трансформирует Золушку Элла, какую личность он мог бы выбрать? Юлий Цезарь, Леонардо, Колумб, Шекспир, Генри Ирвинг, Джек Демпси, Чарли Чаплин? Это звучит как развлекательная игра; на самом деле, это необходимый первый шаг к творчеству.

Конечно, существует тысяча различных способов использования

представление о себе. В “Антисоциальном социалисте” Шоу использовал это самым непосредственным образом, создавая идеализированную версию самого себя. Фредерик Рольф, параноидальный, неприспособленный гомосексуалист, спрашивал себя: “Кем бы я хотел стать?” - и ответил: “Папой римским”. В результате появился небольшой шедевр: его роман “Адриан Седьмой”. В В “Войне и мире” Толстой разделяет свое представление о себе на две части и распределяет его между Пьером и князем Андреем - персонажами, которые диаметрально противоположны. В “Преступлении и наказании” Мур дерер Раскольников явно является частью своего создателя, Достоевского, но это, очевидно, не означает, что Достоевский когда-либо задумывал убийство или хотел быть убийцей. Наконец, когда автор достигает четкого представления о себе, он может предпочесть тщательно скрывать это в своей работе. Образ Флобера нигде не присутствует в “Мадам Бовари”, но “Мадам Бовари” мог быть написан только человеком, посвятившим себя литературному творчеству, как монах дает обет безбрачия. Это не смог бы создать человек, не обладающий сильной самооценкой.

Студенты, очевидно, сочли идею самооценки привлекательной, но сбивающей с толку. Один из них спросил: “Как у вас может быть самооценка, если у вас нет чувства цели? Я имею в виду, что вы встаете утром, потому что знаете, что вам нужно идти в школу. И вы идете в школу, потому что знаете , что для получения хорошей работы вам нужна ученая степень, и вы живете в обществе, где царит конкуренция. Но это не ваша цель. Это было навязано извне сбоку.’ Это был хороший довод, и по кивкам остальных я понял, что все они в точности поняли, что он имел в виду. Я должен был попытаться указать на то, что у каждого есть какая-то цель, даже если она скрыта от глаз скукой и привычками. Каждый хочет чего-то добиться. вещь. Вам нужно только встретиться лицом к лицу с перспективой немедленной смерти , чтобы понять, что у вас чрезвычайно сильная привязанность к жизни. Перед лицом кризиса скрытая цель поднимается на поверхность, как озеро Настоящий монстр. Проблема в том, чтобы вытащить это на поверхность. И это такая же часть задачи создания, как и само написание. На самом деле, вы можете использовать литературу, чтобы помочь себе в этом.

Он все еще был недоволен. “Я хотел бы стать писателем, но не могу поверить, что романы важны. Если я приму участие в антивоенном марше, это, возможно, возымеет какой-то практический эффект. Но если вы

напишите рассказ, вы же знаете, что это всего лишь игра воображения. Ни один роман никогда ничего не менял в мире….”

Мне это показалось одним из величайших заблуждений из всех. Роману еще нет и двух с половиной столетий. Но за это время он изменил сознание цивилизованного мира. Мы говорим, что Дарвин, Маркс и Фрейд изменили облик западной культуры. Но влияние романа было сильнее, чем всех трех, вместе взятых.

Итак, чтобы ни один писатель не недооценивал важность своего ремесла, давайте отложим дальнейшее обсуждение механики творчества до тех пор, пока не рассмотрим странную историю романа.

два

Люди, формирующие умы

Утром 6 ноября 1740 года в книжных киосках на Сент-Полс Черч-ярд, Патерностер-роу и Литтл-Британ был выставлен на продажу двухтомный роман под названием “Памела, или Добродетель по заслугам”. Любой, кто случайно открыл бы книгу, не увидел бы ничего, что указывало бы на то, что он держит в руках одну из самых почитаемых книг в мире. революционные произведения того времени. Стиль был безупречен: одновременно формальный и неэлегантный:

‘Дорогие отец и мать,

Для меня было большим трудом и некоторым утешением сообщить вам об этом. Беда в том, что моя добрая госпожа умерла от болезни, о которой я вам упоминал, и оставила нас всех глубоко опечаленными ее потерей; она была милой, доброй женщиной и была добра ко всем нам, своим слугам… Что ж, да свершится воля Божья!’

[Однако]… Я не обязан буду возвращаться, чтобы обременять своих дорогих родителей! Ибо мой господин сказал: “Я позабочусь обо всех вас, мои добрые девушки. И о вас, Памела” (и взял меня за руку; да, он взял меня за руку на глазах у всех), “ради моей дорогой мамы, я буду тебе другом, и ты будешь заботиться о моем белье’. Благослови его Бог! …

Но намерения молодого хозяина становятся ясны, по крайней мере, читателю, из постскриптума:

Я перепугалась до смерти, потому что как раз сейчас, когда я складывала это письмо в гардеробной моей покойной жены, входит мой молодой хозяин! Как же я испугалась!

По-видимому, он настоял на том, чтобы прочитать письмо, а затем заплатил ей

32. ИСКУССТВО РОМАНА

комплименты, от которых она краснела и трепетала….

Лондонцы никогда не читали ничего подобного. Конечно , до Памелы были романы, в том числе “Дон Кихот”, “Робинзон”. Крузо и “рискованные выдумки миссис Афры Бен”. Но большинство из них были плутовскими рассказами, “правдивыми повествованиями” о жизни преступников и бродяг, часто не более чем книгами о путешествиях. Памела описывала повседневные события обычным языком. У каждого , кто читал это первое письмо, возникло острое желание узнать, соблазняют ли ее. И автор, несмотря на свой высоконравственный тон, не проявил никакого нежелания сообщить подробности попыток мистера Б. изнасиловать Памелу. В письме XXV она описывает, как только она разделась, мистер Б. выскакивает из шкафа и швыряет ее на кровать. В этом случае ее спасает присутствие экономки. Затем злой сквайр отправляет ее в загородный дом — под предлогом отправки в ее доме — и поручает ее заботам сводни. В следующий раз, когда он попытается изнасиловать ее, сводня удержит ее за руки, но он остановится, когда с ней случится что-то вроде припадка. Для читателей восемнадцатого века воздействие сексуального реализма, должно быть , было подобно удару в солнечное сплетение — почти такому же, как у Романы о Джеймсе Бонде два столетия спустя.

Автор “Памелы” наткнулся на один из величайших вечных сюжетов мелодрамы. Но кто был автором? Имя на титульном листе не значилось. Через несколько недель в лондонских сплетнях стало упоминаться имя пятидесятилетнего печатника по имени Сэмюэл Ричардсон. Он казался маловероятной кандидатурой. Обучившись этому ремеслу в возрасте семнадцати лет, Ричардсон женился на дочери босса, стал мастером-печатником и довольно состоятельным человеком. Его друзья знали, что он рисовал по -дилетантски, но трудно было поверить, что он обладал обладал достаточной творческой силой, чтобы написать такое оригинальное произведение, как “Памела”.

На самом деле произошло то, что к Ричардсону обратился издатель, который хотел, чтобы он написал научную книгу. Самостоятельно прочитайте книгу по искусству переписки — чтобы включить в нее де письма кредиторам, выражения соболезнования и так далее. Пока Ричардсон писал, его внезапно

захлестнул поток изобретательности. Он сочинял письма из заброшенных

женщины своим неверным любовникам, письма встревоженных отцов дочерям, живущим в большом городе… И в этот момент он вспомнил историю, которую слышал в юности, о добродетельной служанке, которая сопротивлялась всем попыткам своего хозяина соблазнить ее и в конце концов стала его женой. Возможно, Ричардсон начал рассказывать эту историю в “Письмах к знакомым”, прежде чем ему пришло в голову, что это было бы пустой тратой хорошего материала. Он начал писать Памеле 1 ноября 1739 года. Она изливалась со скоростью трех-четырех тысяч слов в день и представляла собой груду ману сценарий углубился, а его участие в сюжете возросло, и стало ясно, что это действительно будет очень длинный роман. К 10 января 1740 года он закончил ее — двести тысяч слов, в два раза больше, чем средний современный роман, — всего за два месяца. Когда роман появился в ноябре, он сделал Ричардсона одним из самых успешных писателей Англии и, кстати, первым “бестселлером”.

В 1741 году повальное увлечение Памелой охватило всю Англию и даже континент. К своему удивлению и смущению, уходящий в отставку Ричардсон обнаружил, что его превозносят как великого реформатора морали и уникального литературного гения. У нескольких дам были сомнения по поводу реалистичности сцен с попытками изнасилования, но, по общему мнению , они были оправданы высокой моральной целью. Повинуясь какому-то любопытному художественному чутью, Ричардсон создал совершенно правильное сочетание реалистичного секса и нравоучений.

За похвалой неизбежно последовали нападки. Многие из менее удачливых коллег Ричардсона по Перу считали, что он ведет себя двояко. Для священнослужителей было в порядке вещей восхвалять Памелу с кафедры и сравнивать ее с Библией. Но была вознаграждена не добродетель Памелы, а ее отказ продать свою девственность за что-либо меньшее, чем замужество. Конечно, это была не столько добродетель, сколько коммерческая проницательность? Эта мысль была довольно нелицеприятно изложена в пародии под названием “Шамела” (вероятно, Генри Филдинга), в которой предполагалось показать, что Памела на

самом деле была женщиной с распущенными нравами и что мистер Б. стал жертвой заговора с целью заманить его в ловушку брака. (Более поздняя пародия Филдинга, Джозеф Эндрюс, была альт-стал мягче и сам по себе стал классикой; на этот раз брат Памелы Джозеф защищает свою добродетель от

нападения нимфоманки леди Буби.) Лондонские литераторы были одержимы Памелой; в начале 1740-х годов выпуск книг под названием “Антипамела” стал второстепенной отраслью промышленности.

Все нападки, сатира и пародии только увеличили популярность книги. Ричардсон написал продолжение, в котором Памела обнаруживает, что ее муж ей изменяет, но в конце концов прощает его. Книга продавалась так же хорошо, как и ее предшественник, “Демон”. подчеркивая, что не только секс привлекает публику. И критики продолжали проявлять энтузиазм. Врач Джонсон заявил, что Ричардсон “расширил свои знания”. карниз человеческой природы, в то время как Дидро сказал, что Памела сделала он чувствовал себя так, будто он действительно пережил на опыте описанное в нем—комментарий, который больше, чем любой другой, объясняет Популярность Ричардсона.

С точки зрения XX века, мы видим, что даже почитатель Ричардсона не смогла понять доп. неординарность его достижения. Доктор Джонсон питал к Ричардсону самые теплые чувства, но если бы кто-нибудь сказал ему , что вышедший на пенсию печатник - один из величайших новаторов в истории литературы, он бы отмахнулся от этого с одним из своих медвежьих рычаний. (‘Ваши чувства делают вам больше чести, чем ваш интеллект” , сэр.) Сегодня мы можем видеть, что Ричардсона сделало таким замечательным не то, что он расширил наши знания о человеческой природе — он этого не сделал, — а то, что он дал волю человеческому воображению.

Сегодня, когда мы можем включить цветной телевизор и перенестись в Самарканд или даже на Луну, почти невозможно представить, каково было родиться три—четыре столетия назад. Слова “Англия Шекспира” или “Лондон Джона Сона” вызывают в памяти красочную картину парусных судов на Темза, переполненные таверны и кофейни. На самом деле, главной характеристикой жизни в тот период, должно быть, была ее абсолютная скука. Мы можем получить некоторое представление об этом по некоторым русским романам девятнадцатого века с их маленькими деревушками и захудалыми городками, в которых, кажется, никогда ничего не происходит; это ближе к истине шекспировской Англии. Конечно, были театры, но только в крупных городах. Были книги — даже романы, — но только богатые могли себе это позволить; и,

в любом случае, большинство людей не умели читать. Большинство людей жили и умирали, ничего не видя за пределами той повседневной рутины, которую знали их родители, бабушки и дедушки. Это было так, как если бы они родились во дворе с высокими стенами и никогда не заглядывали за них.

Уровень образования постепенно повышался; все больше людей учились читать. Но читать по-прежнему было особо нечего. Этим объясняется огромный успех “Зрителя Эддисона и Стила”, который начал выходить ежедневно в 1711 году. Это не было новостью бумага в нашем понимании; она весело перескакивала с темы на тему джект. Но это был прорыв в области коммуникации: один-единственный голос обращался к нескольким тысячам англичан одновременно , пока они пили кофе или глинтвейн. И самыми неожиданно популярными из этих статей для журнала Spectator были следующие: беседовал с рассеянным старым рыцарем сэром Роджером де Каверли. Они были в сдержанном тоне; они говорили о его повседневной жизни, о его отношениях со слугами и арендаторами. Его создатели хотели, чтобы он был

примером дружелюбного старого землевладельца—тори, которого они одобряли, - удобной отправной точкой для дискуссий о морали и общественном долге. Ко всеобщему удивлению. вскоре он стал самым популярным персонажем в “Зрителе”. ; читатели не могли нарадоваться на него. Эддисон и Стил сделали открытие, известное каждому телевизионному профессионалу. дукер: людям нравится читать о повседневных событиях, потому что они могут “отождествлять” себя с персонажами, участвующими в них. В действительности, Эддисон и Стил изобрели современный роман.

Большинство критиков отдали бы должное Дефо, чей “Робинзон” Крузо появился на свет восемь лет спустя, в 1719 году. Но “Робинзон Крузо ” действительно принадлежит к более ранней плутовской традиции Лазарильо де Тормес и Дон Кихот. Кроме того, Дефо был скорее репортером , чем изобретателем — в основу “Крузо” лег Александр Селькирк, настоящий потерпевший кораблекрушение, история жизни которого была куплена Дефо за несколько крон. Но популярность “Крузо”, безусловно, свидетельствует о том, что читающая публика была готова к появлению романа. Если бы другие издатели немедленно не распространили его пиратским способом, Дефо разбогател бы.

Никогда еще литература не пользовалась таким спросом. Со временем появилась новая аудитория читательниц, представительниц среднего класса

на руках. В тот век дешевой домашней прислуги женам сельских джентльменов оставалось только вышивать чехлы для подушек и читать все, что попадалось под руку. Тома проповедей были распроданы в день публикации. Существовал большой спрос на газеты и журналы, такие как “Зритель” и “Вестник”. “Рамблер Джонсона”. Были также романы с такими названиями, как Королевский раб, Орнатус и Артезия, Леди с Ямайки, рассказывали о далеких местах и надуманных событиях. По современным меркам, большинство из них были не более чем

длинными рассказами. Лишь немногие из них обладали литературными достоинствами; в основном это была жратва Уличные постановки, создаваемые халтурщиками за деньги. Тем не менее, они были с энтузиазмом восприняты публикой, у которой все больше проявлялся аппетит к путешествиям воображения.

И в этот момент на сцену вышел отставной печатник, увлеченный психологическим анализом. “Памела” была книгой, которую все ждали. Она удовлетворила глубокий, насущный спрос, который накапливался десятилетиями. Она отличалась от ранних романов так же, как кино отличается от театра. Читатель мог полностью погрузиться в нее, словно попасть в другой мир, прожить чью-то жизнь. Мы должны напрячь воображение, чтобы понять, что это значило. Представьте себе дочь сельского священника в дождливый послеполуденный час, которой нечего делать, кроме как смотреть на дождь. Она открывает “Памелу” — и ей кажется, что она вышла из своего собственного дома и попала в загородный дом мистера Б. В течение следующих нескольких часов она и есть Памела. Она до слез тронута унижениями и шокирована попытками изнасилования. В какой-то момент она откладывает книгу и погружается в мечты, задаваясь вопросом, как бы она отреагировала на поцелуй мистера Б. … За два часа она получает больше опыта, чем за два года повседневной рутины. У Памелы это может быть долго, но для нее этого недостаточно; она хотела бы , чтобы это продолжалось вечно. Она сделала открытие, что “жизнь” - это не обязательно физический опыт, что воображаемое тион также способен совершать путешествия. Сегодня это звучит совершенно банально, но в 1740 году это было так же поразительно, как открытие, что вы можете летать, взмахивая руками. Ричардсон научил европейцев мечтать наяву.

*

ФОРМИРОВАТЕЛИ УМОВ

37

Возможно, самой странной частью этой истории является то, что историки , похоже, не заметили революционного значения

Памелы. Конечно, они признают ее литературной вехой. Они также отмечают, что между эпохой Свифта и эпохой Диккенса существовала огромная пропасть — психологическая и культурная. Но они склонны объяснять это социальными причинами — войнами, восстаниями тяжелые времена, Промышленная революция. Беглый взгляд на учебники истории показывает, что это неправда; в них не было ничего особо революционного. это произошло в Европе около 1740 года. Что касается промышленного Революция и переворот во Франции произошли пятьдесят лет спустя, когда революция воображения уже преобразила Европу. Они были следствием, а не причиной.

Нет, именно Памела Ричардсона привела к великим переменам. Чтобы понять, что произошло, вам нужно только обратиться к Дневник Пеписа, написанный сто лет назад. Пепис всегда описывает то, что он делает — прогулку по реке, поход в театр, — но никогда то, что он думает или чувствует. Ему и в голову не приходит, что лист бумаги - это средство общения с самим собой. Если вы затем обратитесь к любому дневнику, написанному в следующем столетии Ричардсон, вы обнаружите, что он, напротив , полон размышлений. Главную ответственность за это нес Ричардсон. Он был первым, кто стал рассматривать прозу как средство выражения мыслей и чувств — то, что его современники называли “сентиментальным”. улучшения’, а не действия. Его романы были невероятно длинными, но они никогда не были скучными, потому что самому Ричардсону они никогда не надоедали. Идеи и размышления льются медленным, широким, величественным потоком, похожим на симфоническое начало. Джонсон сказал, что любой, кто прочитал бы эту историю Ричардсона , повесился бы, и это правда, что в ней очень мало внешнего действия. Драма разворачивается внутри персонажей. По сути, он научил своих современников тому, что письменное слово можно использовать как средство передвижения по внутренним пространствам.

Восемьдесят лет спустя художник-мистик Каспар Давид Фридрих выразил суть этого открытия, сказав: “Закройте живой глаз, и вы начнете видеть духовным взором’.

Литературная история следующих нескольких десятилетий была настолько насыщенной, что, если бы это был хронологический отчет о романе, я бы счел своим долгом посвятить ему несколько глав. Поскольку, пока Памела была

первый роман, оказавший влияние на “массовую аудиторию”, он ни в коем случае не был последним. И, по интересному совпадению, в том же году, когда была опубликована “Памела”, в Лондоне была создана первая общедоступная библиотека . Это было важно, потому что при цене в три шиллинга за книгу “Памела” была слишком дорогой для большинства людей (в то время как средний рабочий зарабатывал десять шиллингов в неделю). Каждый мог позволить себе заплатить несколько пенсов за каждый том , который платила библиотека. Таким образом, теперь у нас была возможность познакомить с Памелой как можно более широкую аудиторию. За двадцать лет в каждом маленьком городке Англии появилась библиотека, и Англия стала, по словам доктора Джонсона, ‘нацией читателей’. Это означало, что у романиста с “посланием”, такого как Ричардсон, была огромная аудитория. Романист мог добиться такого эффекта, которому позавидовал бы сам Савонарола. Он был в состоянии изменить нравы и моральные устои народов. С тех пор, как Лютер прибил свои девяносто пять тезисов к дверям церкви в Виттенберге , письменное слово не оказывало такого сильного влияния.

Естественно, публика требовала новых романов, подобных “Памеле”. Писаки с Флит-стрит были бы счастливы услужить, если бы имели хоть какое-то представление о том, что сделало Памелу такой успешной. “Том Джонс” Филдинга был невероятно популярен, как и “Смол”. “Родерик Рэндом” Летта и “Перегрин Пикл” Стерна, “Трис” трэм Шенди. Но Филдинг проповедовал так же беззастенчиво, как и Ричардсон (во вступительных главах к каждой книге Тома Джонс), и Стерн перенял его неторопливый темп и психологический реализм, но ни один из них не смог воспроизвести то особое качество одержимости, которое делало чтение Памелы таким навязчивым. Только Сам Ричардсон понимал этот секрет, что и доказал в своем шедевре “Кларисса Харлоу” (1748). “Кларисса” более чем в два раза длиннее “Памелы”, что делает его одним из самых длинных романов в истории литературы. В нем почти нет действия. В нем рассказывается о добродетельной девушке из среднего класса,

которую эгоцентричный распутник заманивает в бордель , где тот посягает на ее добродетель и в конце концов накачивает наркотиками и насилует. Кларисса умирает от стыда и унижения, а ее соблазнитель погибает на дуэли. Этот тонкий сюжет растянут на полмиллиона слов. Формула должна была гарантировать

неудача. На самом деле, его успех превзошел даже успех Памелы. Почему? В. С. Притчетт лаконично выразил это, назвав “Клариссу” ” романом о мире, увиденном через замочную скважину’. “Похотливый и одержимый сексом, чопорный Ричардсон подкрадывается на цыпочках все ближе и ближе, дюйм за дюймом… Он манит нас, останавливаясь, чтобы произнести всевозможные благочестивые заверения, а затем снова подкрадывается все ближе и ближе, медля, споря с нами шепотом, возбуждая нас, пока мы не поймаем его”. и навязчивая идея тоже… Ничто, кроме изнасилования Клариссы Харлоу человеком, решившим уничтожить ее, не может удовлетворить феноменальную мечту Ричардсона наяву с ее бесконечными отсрочками.’

Как ни странно, был еще один писатель, который понял причины успеха Ричардсона еще до публикации “Клариссы”. Джон Клеланд был бедным выходцем из богемы, который провел большую часть своих сорока лет в долговых тюрьмах. В 1745 году он начал свою собственную историю о невинной деревенской девушке, преследуемой похотливыми мужчинами. Главное различие между Фанни Хилл и Кларисса уверена, что Клиланд включает в себя подробные описания полового акта. Он написал первый порнографический роман. Поскольку он продал ее сразу за двадцать фунтов, он не получил никакой выгоды от тех двадцати тысяч фунтов, которые она принесла издателю; но правительство было настолько встревожено этим , что предложило Клиланду пенсию при условии, что он больше не будет писать непристойных книг. Его имя редко упоминается в истории литературы; и все же он был по-своему таким же интересным

революционером, как Ричард сын. Ибо он нашел роману новое применение: он служил заменой физическому присутствию обнаженного представителя противоположного пола. Отвратительно это или нет, но это был своего рода прорыв в человеческом воображении.

Тем не менее, достаточно сравнить Фанни Хилл с Клариссой , чтобы понять суть величия Ричардсона. Это серьезный шаг вперед. характер Клариссы впечатляет; в нем есть что-то от того же реалистичного, трагического и в то же время возвышенного, что и в романах других авторов. Достоевский. Как и всякое великое искусство, оно научило людей воспринимать его они относятся к себе и своей жизни более серьезно. Это был тот элемент Ричардсона, который Смоллетт, Стерн и даже Филдинг не смогли воспроизвести. Чувство голода является основополагающим для всех людей, потому что нам нужен опыт, чтобы повзрослеть. (Истории о

Чехов рассказывает об агонии людей, с которыми никогда ничего не случается.) Книги могут заменить опыт - на самом деле, более широкий спектр впечатлений, чем это возможно в реальности, — но если мы хотим получить духовный витамин, необходимый для роста, роман должен вызывать у читателя самые глубокие эмоции. Том Джонс и “Тристрам Шэнди” - великие романы, но никто не может утверждать, что они дают читателю ощущение того, что он пережил описываемые в них события. Похоже, только Ричардсон владел этим секретом. По крайней мере, в Англии….

В тот год, когда появилась Памела, молодой швейцарский бродяга только что переехал в Париж и завел любовницу. В двадцать девять лет Жан Жак Руссо был неизвестен и, похоже, таким и останется . Его проблемой была неспособность найти применение чему-либо, усугубляемая склонностью к жалости к себе. Во всех отношениях он был полной противоположностью трудолюбивому Ричардсону. Он учился на юриста, затем на гравера, но бросил обе профессии. Он также был слугой.

Его проблема становилась все более распространенной. Он был слишком умен для тех условий, в которых родился. Сын часовщика, он в детстве потерял мать, и идея его отца о воспитании заключалась в том, чтобы целыми ночами читать ребенку вслух исторические романы. Его любимым романистом был автор огромных, нудных исторических романов под названием “Лос-Анджелес”. Кальпренед. Им не хватало правдоподобия и реализма, но они развили в Руссо способность мечтать наяву — способность, которая впоследствии сделала его жизнь почти невозможной. Они подпитывали его воображение и разрушали его способность справляться с реальным миром. В результате, с точки зрения честности и последовательности, Руссо - один из наименее достойных восхищения гениев. В своей автобиографии он откровенно рассказывает, как украл шарф и обвинил в краже горничную, так что она была возмущена. пропущенный. Когда его любовница родила ему детей, он без колебаний подкинул их к порогу дома подкидышей Дом.

Ему было почти сорок, когда удача отвернулась от него. В 1749 году его друг Дидро был заключен в тюрьму в Венсенне за публикацию произведения атеистического толка под названием “Письмо слепому”. Один горячий

летним днем, направляясь к нему в гости, Руссо увидел в газете объявление о том, что Дижонская академия присуждает премию за лучшее эссе по вопросу о том, улучшили ли искусство и наука человечество. ‘Внезапно я почувствовал, что меня ослепляют тысячи сверкающих огней. … Я почувствовал , как у меня закружилась голова, словно от опьянения’. Ему пришлось присесть под деревом, ошеломленному потоком идей; примерно через полчаса он набросал курс лекций о науках и Искусства, которое должно было завоевать приз и сделать его знаменитым.

Спорный тезис Руссо состоял в том, что наука и искусство не улучшили человеческие нравы, а лишь сделали человека более испорченным и порочным. Первобытный человек, по его словам,

должен был быть невинным, самодостаточным и счастливым. Затем появилось общество, идея частной собственности и весь механизм тирании и несправедливости, используемый сильными для подавления слабых.

Вполне понятно, что его современники предполагали, что он был рекомендован утверждая, что человек должен “вернуться к природе” и стать “благородным дикарем”. (Вольтер саркастически написал ему: “Приходи и выпей со мной молока моей коровы. Если хочешь есть траву , можешь сделать это здесь”.) Но это упрощение передало суть того, что он говорил. Его творчество было взрывом страстного желания. Его воображение создало идеальный мир, населенный достойными, независимыми, доброжелательными людьми.

Руссо, остро чувствовавший разницу между идеалом и реальностью, был именно тем человеком, который смог выразить глубочайшие инстинктивные стремления своей эпохи.

Руссо переехал в Мортморанси, в Швейцарию, и влюбился в графиню; она предпочла остаться верной нынешнему любовнику, поэтому Руссо воплотил свои желания в романе: Жюли, или Новая Илоиза. Она появилась в 1760 году, через двадцать лет после Памела.

Если Памела была извержением вулкана, то Джули была землетрясением. Вероятно, ни один другой роман не оказал большего влияния на интеллектуальную историю Европы. (Ирония судьбы в том, что сейчас это не так. доступна в Англии, но в Америке доступна только в сокращенном издании. Эта книга принесла Руссо невообразимую известность. Библиотеки брали ее в почасовую аренду. Один современник рассказывал, что женщины целовали клочок бумаги, на котором

Руссо написал, и заплатит любую цену за стакан, из которого он пил. Философ Кант, по которому его сограждане регулировали

свои часы, только однажды забыл совершить послеобеденную прогулку, и это было тогда, когда он был поглощен Новая Элоиза.

Ричардсон умер в 1761 году, незадолго до выхода романа на английском языке. Возможно, это было и к лучшему; он бы испытал серьезные опасения по поводу джинна, которого он выпустил из бутылки. Высоконравственный Ричардсон, несомненно , счел бы “Джули” шокирующей и отвратительной книгой. Потому что, как “Памела и Кларисса” - это история обольщения; разница в том, что героиня не пытается избежать своей судьбы, она принимает ее с удовольствием.

Сюжет “Новой Элоизы”, как отмечал Руссо, еще проще, чем у “Памелы”. Барон Д’Этанж нанимает хорошего-ищет молодого репетитора из Сен-Пре для своей дочери Джулии и ее кузины Клэр. В начале романа Сен-Пре пишет Джули признается, что он в нее влюблен. (Руссо следует за ним Ричардсон при написании романа в форме писем.) После некоторого колебания она признается, что чувствует то же самое. Сен-Пре уезжает, чтобы избавиться от искушений. Но барон так доволен успехами своей дочери, что вспоминает о нем. И вот однажды ночью Жюли впускает Сен-Пре в свою спальню, и они становятся любовниками.

Это, конечно же, тот эпизод, который сделал роман “Жюли” самым успешным и противоречивым романом столетия. Руссо моральный тон, как возвысится, как Ричардсона, но он утверждает, что если мужчина и женщина любят друг друга, у них есть право кон summate вопреки общественным условностям. Это шокировало Джули больше, чем Клариссу, потому что, по какой—то причине, мысль о том, что молодая девушка расстается со своей девственностью, не выходя замуж, всегда вызывала безграничное возбуждение как у читателей мужского, так и женского пола. На самом деле, привлекательность Джули была настолько велика, что следует помнить, что до 1800 года она выдержала во Франции семьдесят изданий. (Руссо воспользовался возможностью, чтобы вставить длинные эссе о своих теориях образования и социальной сферы.)

Жюли спасает нравственный финал. Барон отказывается разрешить Сен-Пре и его дочери пожениться. Сен-Пре отправляется

вместе с Энсоном они отправляются в кругосветное путешествие, а Джули выходит замуж за избранника своего отца, Де Вольмара. Когда Сен-Пре возвращается, он навещает их дом — по приглашению мужа, — но, хотя они все еще любят друг друга, они решают не предавать Де Вольмара. Жюли погибает в результате несчастного случая, и Сен-Пре, возвеличенный самопожертвованием, становится наставником ее детей… .

Читательницы были тронуты смертью Жюли даже больше, чем Клариссой. И, что еще более удивительно, молодые люди тоже научились плакать. Джули пролила ниагару слез. Это было не просто из-за тяжелой утраты Сен-Пре. Это было потому, что Руссо сделал нечто, что до того времени было уникальным в литературе. Он вызвал у читателя чувство огромной грусти и тоски. Это было романтическое настроение: далекие звуки труб, серебристые туманы, угасающие закаты, которые манят душу покинуть эту мрачную бескрайнюю долину слез…. Руссо был не только романистом, но и композитором, и последние страницы романа звучат как музыка.

Но, что более важно, был также намек на шепот вопрос. Является ли человек богом? Почему, если нет, то способен ли он испытывать этот странный экстаз, это парящее, как у птицы, чувство свободы? Неужели человек стал жертвой какого-то розыгрыша богов? Является ли он обдуманным сильно мучимый проблесками свободы, которой он никогда не сможет достичь? Именно в этом Руссо превосходит Ричардсона (как он сам отмечал со свойственным ему отсутствием скромности). Трагедия Клариссы остается личной; Руссо, казалось, задавал вопросы представления обо всей Вселенной, о жизни человека, о смысле существования. Это правда, что он не ставил эти вопросы открыто; но он создавал настроение. Читатель, закрывший “Джули”, почувствовал себя так, словно вернулся издалека. Руссо был учителем побуждая его задавать вопросы, которые до сих пор задавались лишь несколькими философами. Ричардсон научил Европу мечтать, но Руссо учил его мыслить.

Теперь оставалось только сформулировать вопрос Руссо в нескольких словах. Это произошло в стране, которую мы сейчас

считаем родиной романтизма, - Германии. За это отвечали два гениальных поэта.

В возрасте двадцати трех лет Иоганн Вольфганг Гете страстно и безнадежно влюбился и, подобно Руссо, излил на него всю свою душу.

о своих страданиях он написал роман. Имя героя намеренно зарифмовано с его собственным; он назвал роман “Горести юности” Вертер.

Вертер - художник, живущий в маленьком немецком городке. Когда он встречает Шарлотту, он влюбляется с первого взгляда, и его любовь приобретает характер болезни, лихорадки, одержимости. Гете привнес в литературу нечто новое. Сен-Пре и Джулия была влюблена, но вскоре они признались друг другу в этом и провели ночь вместе, как любая другая пара влюбленных восемнадцатого века. По сравнению с этим страсть Вертера к Шарлотте обладает болезненной, почти религиозной силой. Лотта - не просто женщина; она - символ всех мужских устремлений, “вечной женственности’. Поэтому, когда она выходит замуж за другого мужчину, для Вертера это больше, чем просто личная потеря; это похоже на насмешливый шепот о том, что все высшие идеалы человека недостижимы. В отчаянии, Вертер наконец признается Лотте в любви; Лотта убегает, а он стреляет в себя. Узнав о его смерти, она падает в обморок, укрепляя подозрение читателя в том, что она все это время была влюблена в него.

Гете не только спрашивал, трагична ли жизнь по своей сути; он также выражал чувство, что человек не нуждается в обществе. Сен-Пре был в целом нормальным, общительным человеком ; Вертер - человек сам по себе, посторонний. Я здесь я совершенно одинок и нахожу жизнь такой приятной в этом месте, которое было создано для таких душ, как моя. Я так счастлив, так поглощен ощущением безмятежного существования….” Деревья и

горы значат для него больше, чем люди. Сорок лет назад, Александр Поуп сказал, что человек - это то, что следует изучать человечеству. Руссо и Гете создали новую концепцию человека как существа, стоящего особняком, вне общества, своего рода бога в изгнании. Они говорили, что правильное изучение человека рода бесконечно.

Может показаться, что после “Новых”Илуизы и Вертера” ” уже никому и никогда не удастся добиться такого же ошеломляющего эмоционального воздействия на публику. Как это было достигнуто когда-либо, через семь лет после публикации “Вертера”, на этот раз по пьесе. Автором был Фридрих фон Шиллер, который начал писать, когда ему было восемнадцать. Понятно, что “Разбойники” сейчас

кажется нам грубой, мелодраматичной и абсурдной. В свое время многие люди считали ее одной из самых опасных книг, когда-либо написанных. Ницше цитирует слова старого немецкого военного : ‘Если бы Бог знал, что Шиллер напишет Разбойники, которых он не сотворил бы в этом мире.’

Как и в случае с Джулией и Вертером, это было результатом глубокого разочарования. Шиллер был сыном военного хирурга, и в раннем возрасте он был принят на службу к работодателю своего отца, в Герцог Вюртембергский. Герцог решил, что Шиллер должен стать врачом. Шиллер не интересовался медициной, но у него была всепоглощающая страсть к литературе. Герцог не одобрял этого и приказал ему не писать. В возрасте двадцати лет Шиллер стал врачом, а также занял денег, чтобы опубликовать “Разбойников” за свой счет. (Разумеется, это было анонимно.) Два года спустя спектакль был представлен в театре Мангейма; Шиллер тайком пробрался на премьеру. Большая аудитория, переполненная интеллигентными людьми. жители окрестных городов восприняли это с восторгом. Слушать слушая аплодисменты из своего укромного уголка театра, Шиллер осознал, что стал знаменитым.

Герцог приказал арестовать Шиллера. (Это было серьезнее , чем кажется; писатель по имени Шубарт был арестован за сатиру на герцога и провел в тюрьме десять лет без суда и следствия.) Шиллер бежал и стал наемным убийцей. матист в Мангейме, затем профессор истории в Йене и близкий друг Гете. Переутомление подорвало его здоровье, и он умер от туберкулеза в возрасте сорока пяти лет, укрепив романтическое представление о том, что гении умирают молодыми, потому что они слишком хороши для этой земли.

“Разбойники” - это жестокая и преувеличенная драма протеста против тирании; не человеческой тирании, а против самой жизни, против отсутствия у человека духовной свободы, против Бога. Это история двух братьев, Франца и Карла Мооров, один из которых коварный интриган, а другой - пылкий идеалист. Они также влюблены в одну и ту же девушку. Франц каким-то образом убеждает их отца лишить Карла наследства. Когда Карл слышит эту новость, его переполняет ярость. он призывает своих сокурсников присоединиться к нему и стать бандой грабителей. Они будут убивать, насиловать, грабить, отбросят все ложные ограничения общества. Человек рожден для полной свободы,

декламирует Карл. ‘Должен ли я втиснуть свое тело в корсет и опутать свою волю сетями закона? То, что могло бы сравниться с полетом орла, закон превратил в ползание улитки. Никогда еще закон не создавал великих людей; именно свобода создает гигантов и героев.’

После чего Карл и его разбойники становятся бичом сельской местности, выражая свою свободу в форме убийств, грабежей и изнасилований (они нападают на целый женский монастырь), но всегда из самых возвышенных побуждений. Невероятные сложности сюжета и его абсурдный финал нас здесь не интересуют. Франц сгорает заживо, отец сходит с ума, Карл убивает свою возлюбленную — по ее собственной просьбе — а затем сдается.

С точки зрения двадцатого века, “Разбойники ” оказали величайшее влияние на всех. Их безумная диалектика свободы вдохновляла поколения провидцев, мечтательниц и революционеров. “Никогда еще закон не создавал великих людей; именно свобода создает гигантов и героев’. Следовательно, законы несправедливого общества заслуживают того, чтобы их нарушали, а преступное насилие оправдано. Мы больше не оплакиваем смерть Джулии или Вертера, но спустя два столетия после “Разбойников” сбитые с толку присяжные Лос-Анджелеса выслушают аргументы Карла Мура от Чарльза Мэнсона, который приказал своим последователям объявить войну “свиньям” (буржуазии). И им вторили самые разные политические активисты, от русских анархистов 1890-х годов до симбионтов Освободительной армии, похитившей Патрицию Херст.

Кажется невероятным, что “Памела” и “Разбойники” были написаны с разницей всего в сорок лет. Кажется, что их разделяет пропасть в несколько столетий. Менее чем через десять лет произошла французская революция. тион, за который Руссо и Шиллер несут примерно равную ответственность. Эпоха порядка — и власти — закончилась; наступила эпоха модерна. Все началось всего лишь пятьдесят лет назад, в эпоху доктора Джонсона, когда Памела появилась на прилавках лондонских книжных магазинов. Четыре писателя оказали влияние на повлиял на ход истории сильнее, чем камеры пыток инквизиции или армии Фридриха Великого.

Шиллер был прав: роман и, в меньшей степени, пьеса—

представлял собой новое измерение человеческой свободы. Диапазон романа был шире, чем у пьесы; в нем можно было создавать воображаемые пейзажи и целые исторические эпохи. Это могло привести к разочарованию превратил дочерей викариев, таких как Джейн Остин и Эмили Бронте, в творцов. И в течение девятнадцатого века его империя расширялась быстрее, чем империя Александра Македонского или Юлия Цезарь. Готические романисты исследовали новые области страха , рассказывая истории о демонах, оборотнях и вампирах. Скотт изобрел своего рода машину времени, которая могла бы перенести его читателей в Святая земля с Ричардом Львиное Сердце или поля сражений в Франция с Квентином Дорвардом. Бальзак создавал целые города с их мощеными улицами и темными домами. Диккенс был настолько очарован его способностью заставлять целое поколение смеяться или плакать, что в конце концов покончил с собой, устав от публичных чтений. (И он, кстати, был отцом нового жанра, когда инспектор Бакет из “Холодного дома” представляется как “детектив-офицер”, и это слово было использовано впервые.) Достоевский вернул роман к метафизическому аспекту человеческой свободы и еще раз выразил ощущение, что, несмотря на все свои страдания, человек может быть более похож на бога, чем он сам. осознает. А когда столетие подходило к концу, Герберт Уэллс перенес своих читателей на Луну и показал, как на землю вторглись чудовища с Марса. Казалось, нет пределов человеческому воображению. с помощью этого средства роман мог бы исследовать все пространство и время.

Но, возможно, его величайшим достижением было освобождение человека от самого себя, открытие новых возможностей эволюции. В “Рождественской песне” Диккенса есть сцена, где Призрак Рождества Прошлое показывает Скруджу, как он видит себя школьником, сидящим в классной комнате, когда все его

друзья разъехались по домам на каникулы. Но он не чувствует себя несчастным; он читает арабскую Ночи, а его мысли в Багдаде, с Али-Бабой. Рождество “Кэрол” - не самое амбициозное произведение Диккенса, но одно из самых интересных. Скрудж стал отрицательным из-за своей скупости; он заключен в самую неприступную из тюрем - привычку. Заставив его осознать многообразие окружающей его реальности, духи открыли ему секрет самопреобразования. Это был секрет, который ускользал от его внимания.

РЕМЕСЛО РОМАНА

Шиллер; Карл Моор говорил о свободе, но так и не обрел ее. Благодаря своим воспоминаниям о других временах и местах, Скрудж стал более свободным, более похожим на бога. Возможно, это не так уж много, но это шаг в правильном направлении. Архисентименталист Диккенс преуспел там, где потерпел неудачу архибунтарь Шиллер. Он понимал, что свобода - это условие, позволяющее нам развиваться.

Я попытался показать, что расцвет романа был тесно связан с вопросом о свободе и эволюции человека. Большинство критиков, похоже, сходятся во мнении, что с начала двадцатого века роман переживает упадок. Джеймс, Бен Нетт, Голсуорси, Хаксли, Лоуренс не добавили ничего нового, в то время как такие экспериментаторы, как Пруст, Джойс и Беккет, похоже , демонстрируют, что добавить можно не так уж много нового. Это, по-видимому , указывает на плохую перспективу для тех, кто собирается в будущем стать романистом. С другой стороны, никто, кажется , не объяснил точно, почему роман достиг своего рода предела. Это то, что мы должны рассмотреть более подробно в следующей главе.

“Кларисса Харлоу” была не последним романом Ричардсона. С нетерпением ожидаемый сэр Чарльз Грандисон появился (в семи томах) в 1 754 ~57>, но в целом считалось, что он уступает своим предшественникам. Так оно и было, но, с нашей точки зрения, в некотором смысле это даже интереснее. Грандисон - это “история по-настоящему добродетельного человека’. Возможно, героя Эддисона вдохновил сэр Роджер де Каверли — сельский джентльмен, который проводит время, присматривая за своими поместьями и “творя добро для других”. Одна из подруг Ричарда сона, леди Брэдшейг, “вскочила со стула”, когда Ричардсон сказал ей, что в бабушку были влюблены две женщины дисон, и он был влюблен в них обеих, но ей не о чем было беспокоиться. За Грандисоном ухаживает множество дам, но его поведение всегда безупречно, и в конце концов он женится рассказывая о девушке, которую он спас от изнасилования ревнивым поклонником.

Пожалуй, самое интересное в романе то, что Грандисон, очевидно, идеализированный автопортрет. Ричардсон был не только изобретателем романа, но и первым , кто использовал его для создания “образа самого себя”. Прошло еще шесть лет , прежде чем Руссо пришло в голову создать “Сен-Пре”.

Однако концепция самовосприятия таит в себе свои опасности. Их уже можно увидеть в “Вертере”. Первое, что читатель замечает в “Вертере”, - это то, что он очень личный, а во-вторых, что он очень короткий. Между ними очевидна связь . “Вертер” - это лишь эпизодическая история. В первую очередь речь идет о “душе” героя. Речь идет о его чувствах, мыслях, прозрениях. То есть, если вы представляете себе романиста как своего рода оператора, Ричардсон направлял свою камеру на внешний мир. потусторонний мир. Гете рассматривал сердце героя как зеркало,

0 ФУНТОВ СТЕРЛИНГОВ - ОСНОВА РОМАНА

и направляет на это камеру, записывая все, что в ней отражается. Это придает роману новый вид единства и насыщенности но мир, отраженный в маленьком зеркале, вскоре становится однообразным.

Эта проблема становится ясной в замечательном романе Этьена де Сенанкура “Обер манн”, молодого дилетанта с талантом к живописи, который несколько лет скитался по Швейцарии , прежде чем написать свой роман. Она появилась в 1804 году и не вызвала особого ажиотажа, хотя стала тем, что мы сейчас назвали бы “подпольной классикой”, и оказала влияние на многих великих писателей, включая Бальзака. Оберманн - автопортрет своего создателя, мрачного молодого поэта, который останавливается в отелях и пансионах и излагает свои “грезы” на бумаге. Он был несчастливо влюблен, но она была замужем. Теперь, хотя он находит швейцарские пейзажи великолепными и таинственными, его главная проблема - скука дом— скука , который стал известен как дом маля д’Обермана . Он отмечает парадокс, заключающийся в том, что, хотя дождь угнетает его, солнечный свет кажется ему “бесполезным”. Он проводит слишком большую часть своей жизни в вялом состоянии, не испытывая ни желаний, ни чувств. Пейзаж глубоко трогает его, давая ему внезапное ощущение скрытого смысла , и тогда скука возвращается.

Это длинный роман (написанный, как обычно, в виде писем), но в нем нет сюжета. Намерение Сенанкура состоит в том, чтобы выразить свое недовольство связь и внезапные проблески смысла. Он целыми днями сидит, направив камеру на сердце. Но там ничего не отражается, только плывущие облака… .

Короче говоря, по мере того как роман становился более личным, более субъективным, он терял свое четкое движение вперед.

У. Б. Йейтс выразил эту фундаментальную проблему в трех словах.-

строка стихотворения:

Шекспировские рыбы плавали по морю, далеко от суши,
Романтичные рыбки плавали в сетях, сами попадаясь под руку,

Что это за рыбы, которые, задыхаясь, лежат на берегу?

Иными словами, шекспировское искусство объективно; творец подобен рыбаку, который отправляется далеко в море, чтобы поймать свою рыбу. То

романтик держится поближе к дому, на берегу, и по сравнению с ним его рыбы - это не свободно разгуливающие чудовища морских глубин, а более мелкие существа, пойманные сетями. И эта тенденция к субъективизму, “персонализму”, в конце концов привела к появлению рыб, которые вообще не умеют плавать: к бессюжетным романам, в которых все повествуется о чувствах героя….

Тем не менее, в начале девятнадцатого века никто даже не подозревал о такой проблеме. Царством воображения была земля обетованная, огромный девственный континент, подобный Африке. Все , что нужно было сделать писателю, - это исследовать его.

И первыми в этой области исследований были немцы. Возможно, самым влиятельным романом того времени был роман Гете ” Преемник юного Вертера”, “Ученичество Вильгельма Мейстера” (1795), к которому он позже добавил “Путешествия Вильгельма Мейстера”. Несмотря на кажущийся объем, этот роман не является возвращением к старому плутовскому роману. Это история о том, как жизнь воспитывает героя. Вильгельм - сын бизнесмена, и от него ожидают, что он унаследует бизнес своего отца; вместо этого он присоединяется к труппе бродячих актеров. Вывод: научиться жить важнее, чем зарабатывать на жизнь. Теперь, когда Гете перевалило за сорок, он несколько стыдился лихорадочного романтизма “Вертера”, а приключения Вильгельма Мейстера происходят в явно реальном мире. Но молодые романисты не видели причин ограничиваться реальным миром; для чего же нужно воображение, если не для того, чтобы улучшить реальность? Именно эта тенденция побудила мадам де

Сталь саркастически заметить, что если англичане - владыки моря, а французы - суши, то немцы - владыки воздуха.

Безусловно, самый популярный романист среди современников Гете. Его предшественником был Жан Поль Фридрих Рихтер, известный просто как Жан Поль. Сегодня он почти забыт, даже в Германии. Для своих современников он был универсальным гением, стоящим в одном ряду с Шекспиром. Такие романы, как “Геспер” и “Титан “, столь же интересны, как и “Тристрам Шенди”: юмористические, сентиментальные, трагические, субтильные липовый, клоунский — совершенно непредсказуемый. Его герои бродят по заколдованному ландшафту. Он любит писать о сельских учителях, которые ведут мирную, идиллическую жизнь, не богатую событиями. Основная мысль всех его романов заключается в том, что человек должен быть

счастлив; он был рожден для счастья, и если он заглянет достаточно далеко, то найдет его. Герой Титана - принц, ищущий свое королевство. С другой стороны, герой Цветов, фруктов и Том Кусс (Жан-Поль любил загадочные названия) - мечтательный деревенский юрист, который несчастлив со своей практичной женой. Затем он встречает настоящую родственную душу и, чтобы сбежать от жены, притворяется мертвым и позволяет похоронить пустой гроб. Жан Поль и его собратья-романтики твердо верили в существование родственных душ и в то, что они будут жить долго и счастливо.

Романы немецких романтиков — Тика, Новалиса, Музеуса, Гофмана, Эйхендорфа — полны идиллических пейзажей пейзажи: зеленые холмы, крошечные деревушки, спокойные реки, замки , возвышающиеся среди деревьев… Но по мере того, как шло столетие, становилось все более очевидным, что эти сказочные пейзажи не существовали в реальности. Действие сказок Э. Т.А. Гофмана, наиболее известных сейчас благодаря опере Оффенбаха, происходит почти полностью в мире фантазий. Сам Гофман был неудачником, который спился до смерти. Многие романтики

были алкоголиками или (как де Квинси и Кольридж) опиумными наркоманами. Самоубийства, сумасшествие и ранняя смерть от туберкулеза стали обычным явлением. Постепенно романтики пришли к печальному выводу, что реальный мир и идеал несовместимы. 'Земля обетованная' стала казаться миражом.

Тем временем во Франции действие романа развивалось совершенно по -другому. Влияние Руссо и Гете было велико, но во Франции существовала и другая традиция - психологического реализма. Еще в 1678 году принцесса де Лафайет де Писатели изобразили ситуацию "треугольника", в которой каждый ведет себя строго по правилам приличия из-за чувства морального долга. Столетие спустя, в 1782 году, вышел роман, который потряс Париж и привнес другой вид реализма. Любовные связи "Опасные" были написаны артиллерийским офицером Годерло де Лакло. В почти клинической манере в них затрагивалась тема соблазнения как времяпрепровождения. Соблазнитель Вальмон - аристократ. безумный негодяй; его сообщница, мадам де Мертей, еще хуже. Ее создатель сравнил ее с "самой ненасытной из римских императриц'. Обе они охотницы, для которых сексуальная

интрига - самый интересный вид спорта. В романе "Де скриб" со злорадными подробностями рассказывается о том, как Вальмон соблазняет двух добродетельных женщин, доводя одну из них до смерти, а другую - до ухода в монастырь. Лакло, по-видимому, был поражен скандалом , вызванным его романом. Некоторые критики считают, что это произошло потому, что у него были Французское общество 'сняло крышку'. Это маловероятно. Истинная причина заключалась в том, что в эпоху романтизма он осмелился создать традицию циничного реализма.

В 1807 году, когда немцы жадно поглощали романы о возвышенных любовных похождениях, молодой француз Бенжамен Констан был абсолютно честен в отношении эгоистической природы своих собственных сексуальных влечений.

Герой “Адольфа” влюбляется в любовницу немецкого графа — в основном потому, что она принадлежит другому. Он влюбляется из желания завязать любовную связь; когда она отвергает его ухаживания, уязвленная гордость заставляет его удвоить усилия. Когда они становятся любовниками, он обнаруживает, что она наводит на него скуку. Тем не менее в противном случае они убегают вместе. Их связь становится утомительной, и когда она узнает, что он намерен бросить ее, она умирает от разбитого сердца. Как и Лакло, Констант стремится рассказать точную правду о наименее достойных восхищения аспектах человеческой натуры.

Конечно, такой роман, как “Адольф”, не опровергает здравого смысла творения Жан-Поля или Хоффмана. Они просто затрагивают разные аспекты человеческой натуры — один связан с сексуальным эгоизмом, другой - с идеалистическими устремлениями. Беда в том, что реализм кажется гораздо более прочным, чем романтизм, особенно людям, которые не любят насмешек, как большинство из нас. По мере того как романтизм погружался в печальные сумерки поражения, реализм (или натурализм, как его стали называть) набирал силу и постепенно становился доминирующей традицией в истории романа.

В 1829 году писатель, опубликовавший сенсационные романы под именем Гораций де Сент-Обен, решил выпустить роман под своим собственным именем: Онорд де Бальзак. (На самом деле, он не имел права на “де”, но добавил его, потому что считал , что гениальный человек должен быть аристократом.) “Шуаны” (“Совы”) - реалистический роман, действие которого разворачивается в Бретани во времена французской революции. Революция”, и это первый том “Человеческой комедии”, которая к тому времени состояла из девяноста одного романа и рассказа.

РЕМЕСЛО РОМАНА

о его смерти двадцать лет спустя. Многие считают Бальзака величайшим романистом всех времен. Уникальность его произведений в том , что в них чувствуется абсолютная

реальность. Тем не менее драматично историю, он говорит это с такой страстной заботы к деталям что у него есть ты, полагая, что она является фактическим репортаж. Он, кажется, вам равное удовольствие от описания типография, ферма, провинциальной гостиной или на Парижской бирже. На ДВС список персонажей Бальзака насчитывает два тома, а их жизни и судьбы описаны в сорока романах. Ни один романист еще не предпринимал столь решительных попыток создать целый мир.

И все же, несмотря на внешнюю привлекательность, Бальзак не был натуралистом (это слово вошло в обиход после его смерти) и даже реалистом. Цель натурализма - показать жизнь “такой, какая она есть”, как на фотографии. Бальзака интересовала не жизнь в том виде, в каком ее видит обычный человек , а только жизнь в том виде, в каком он ее видел, то есть как нечто странное, чрезвычайно сложное и, прежде всего, героическое. Он хотел доказать, что творец - это своего рода Прометей, богоподобный демиург, который возвышается над своими творениями, вызывая к существованию целые миры и эпохи . Вот почему Бальзак не включал в свои романы автопортретов - даже Растиньяк, амбициозный молодой провинциал , который грозит кулаком Парижу и произносит потрясающие слова: “Теперь это касается только нас двоих’. Все творчество Бальзака - это его попытка создать образ самого себя, убедить мир в том, что он был творцом, а творцы - это своего рода боги.

Когда вы начинаете читать Бальзака, воздействие реализма становится ошеломляющим. Но после нескольких томов начинаешь замечать несоответствия. В реальной жизни люди часто играют в азартные игры и выигрывают. Они выбирают подходящего человека и заключают счастливый брак. Они стремятся к чему-то и достигают этого. Они часто доверяют, не боясь быть преданными, и отвечают на доброту благодарностью. У Бальзака такое случается редко. Если игроки и выигрывают, то только для того, чтобы их можно было уничтожить еще больше. Если отец или мать любят бескорыстно, то только для того, чтобы их дети могли их ограбить. Идеалисты редко бывают достаточно сильны, чтобы выжить, а те немногие, кому это удается, — как писателю Даниэлю Д’Артезу, — всего лишь второстепенные персонажи. В темном мире Бальзака лучшая гарантия успеха - расчетливый эгоизм.

УПАДОК И РАЗЛОЖЕНИЕ

Короче говоря, “Человеческая комедия” пронизана атмосферой атмосфера пессимизма, которая, очевидно, является выражением темперамента художника. У Бальзака была определенная склонность к саморазрушению ; он был одержим социальным положением и сексуальными завоеваниями; он был дико расточителен, покупал золото трости с набалдашниками и дорогая мебель. Его романы никогда не продавались так же хорошо, как романы Дюма или Гюго, поэтому он работал сам, писал всю ночь напролет, пока не умер от переутомления. И снова мы видим парадокс, который разрушил романтизм и поставил роман на долгий, медленный путь упадка: вера в то, что человек — это бог, сочетается с саморазрушительным пессимизмом. Литература, как и природа, действует по принципу “выживает сильнейший”, и пессимист не может быть идеально приспособлен к выживанию.

Бальзак был еще жив 6 марта 1848 года, когда молодая нимфоманка маньячка Дельфина Деламар приняла смертельную дозу мышьяка. Но он прожил недостаточно долго, чтобы увидеть ужасные последствия ее поступка.

Дельфина была дочерью фермера, жившего неподалеку от Руан. В возрасте семнадцати лет она познакомилась с молодым врачом по имени Деламар — вдовец — и приняла его предложение руки и сердца. Вскоре ей до смерти наскучило существование жены сельского врача, к тому же довольно посредственного. Она мечтала о волнующей, романтичной жизни в городах. Она начала много тратить на одежду. Затем она совершила свою первую супружескую измену с соседом. Она была хорошенькой и стройной, и когда мужчины в округе поняли, что ее легко завоевать, они набросились на нее, как псы на сучку в период течки. У нее была череда любовников — возможно, даже десятки, — но ни один из них не задерживался надолго. Девять лет такой жизни истощили ее эмоциональный потенциал и ее муж, сам того не подозревая, оказался на грани финансового банкротства. Охваченная жалостью к себе, она приняла мышьяк и умерла через несколько часов. Ей было двадцать семь. Ее муж, который обожал ее, был потрясен ее смертью. Когда он узнал о размерах ее долгов и подробностях ее личной жизни, он был потрясен еще больше,

чем когда-либо. Он покончил с собой, оставив их маленькую дочь на попечение своей матери.

Через три года после смерти Дельфины и через год после смерти Бальзака

— молодой поэт по имени Луи Буйе навестил вдову врача , мадам Флобер, в городе Ри, недалеко от Руана; там он встретил свекровь Дельфины. Когда печальная старая леди ушла, Мадам Флобер рассказала эту историю Буйе. Несколько месяцев спустя, Буйе проводил день с сыном мадам Флобер, Гюставом, в его саду, и Флобер жаловался , что чувствует себя бесплодным в художественном отношении. Буйе спросил: “Почему бы не написать историю Дельфины Деламар?”

Это было то, о чем Флобер обычно и не мечтал. Ему нравилось писать на исторические и аллегорические сюжеты. Но он был совершенно недоволен собой и своей работой и видел преимущество самодисциплины , которую влечет за собой такая работа. Он тщательно переосмыслил свою тему; затем медленно, мучительно (“Какое тяжелое перо”, - заметил он) в течение следующих пяти лет создавал “Мадам Бовари”. Оригинальная рукопись содержит почти две тысячи страниц, написанных с помощью последнего усилия безжалостной самодисциплины, Флобер сократил их число до менее чем пятисот.

Книга вышла в свет в виде серии в 1856 году. Флобер был поражен этим скандалом. Десятки подписчиков журнала отменили его публикацию. Критики назвали книгу клеветой на француженку худ и сомневался в существовании таких нимфоманок, хотя у Эммы Бовари было всего два любовника. Звучали требования, чтобы правительство запретило публикацию книги. Флобер и двое издателей были арестованы и предстали перед судом за распространение порнографического и антирелигиозного произведения, но судья отклонил дело как “недоказанное”.

“Мадам Бовай” - шедевр, в этом не может быть никаких сомнений. В то же время разъяренные моралисты отнюдь не были неправы. Фотографический реализм Флобера впечатляет, но то, что он с его помощью передает, не только угнетает, но и в определенном смысле не соответствует действительности. “Мадам Бовари”, возможно, не является клеветой на Французская женственность, но это клевета на человеческую природу.

В связи с этим необходимо сформулировать общий принцип искусства. Несомненно, Флобер возразил бы, что его работы не могут быть клеветой на что-либо, потому что это просто прямой передовая презентация реальности, как в фотографии. ‘Я стремлюсь только к тому, чтобы быть хорошим фотографом, и мне это безразлично

для меня важно, направляю ли я камеру на прекрасный закат или на человека , умирающего от проказы….” Но это особая просьба. Даже фотограф выбирает объект съемки в соответствии с тем, что его интересует. Но есть и другое возражение. Когда человек предстает перед судом, ему предоставляется как защитник, так и обвинитель, чтобы обеспечить справедливость. Если писатель фокусирует свою камеру на такой маленькой области, что мы видим только худшие стороны человеческой натуры, то он , по сути, выступает в роли обвинителя и старается не упоминать защиту. В Госпожа Бовари Шарль Бовари жертвы; и как мы видим растущую деградацию Эммы эгоизм и слабость из ее любовников, это как если бы Флобера уход полная и клинически наезд Чарлз с дубинкой. Становится немного тошнотворно. Его настойчивость в том, что он просто стремится к художественному правдоподобию, только усугубляет ситуацию. Почему-то мы не возражаем против того, что Бальзак намекает на то, что творец - это прометеевский сверхчеловек; но есть что-то странно неприятное в том, что Флобер настаивает на том, что он хладнокровен и отстранен, хотя на самом деле он вовлечен в своего рода садизм.

Все это подводит к утверждению еще одного общего принципа.

Большинство разговоров о ‘художественной отстраненности’ неискренни. Ни один писатель не может изобразить весь мир, даже если, подобно Бальзаку, он предпринимает достойные похвалы попытки. Все, что он может сделать, - это предложить “типичные образцы”, как бакалейщик, предлагающий вам попробовать кусочек сыра. Но когда он протягивает вам сыр на кончике своего ножа, он явно дает понять, что этот образец на вкус точно такой же, как и у остальных сыров на прилавке. То же самое относится и к писателю; когда он протягивает вам свой “кусочек жизни’, за ним скрывается молчаливое согласие при том, что, насколько ему известно, на вкус это блюдо очень похоже на любой другой кусочек, который он мог бы вам предложить.

Именно это имел в виду критик Мэтью Арнольд, когда сказал , что литература - это “критика жизни”. (На самом деле он говорил о поэзии, но это относится ко всей литературе.) Это преподносится читателю с подтекстом: вот на что похожа жизнь.

Несомненно, Флобер был честен по-своему . Он был добродушным великаном, любившим вкусно поесть, дружбу и женщин. Но ему недоставало бальзаковской уверенности в себе и широты взглядов. В основе его концепции художественной целостности лежали фундаментальные опасения по поводу реальной ценности или

важность искусства. Возможно, это связано с парадоксом , заключающимся в том, что люди ценят только то, за что им пришлось бороться, и богатый Флобер не встретил никаких препятствий, когда решил стать писателем. Так что в целом “Мадам Бовари ” можно считать довольно точным отражением его представлений о людях и человеческом существовании. Он считал, что мужчины по своей сути слабы и эгоистичны — особенно художники — и что женщины склонны быть ослепленными своими эмоциями.

Но “Мадам Бовари” стала Библией для молодого поколения

писателей — Золя, братьев Гонкур, Мопассана, Доде, Гюисманс. “Документальный метод” казался идеальным противоядием от романтизма (а все они в основном были романтиками). Вы добились максимального художественного эффекта, написав о супружеской измене, разврате и человеческих страданиях, в то же время представив это настолько “реалистично”, что любой, кто возражал, мог быть отвергнут как не уловивший сути. Братья Гонкур своим романом воплотили в жизнь кредо натурализма., Жермени Лацертье о служанке, которая губит себя пьянством и развратом. На самом деле она была служанкой в Братья Гонкур (а они были настолько ненаблюдательны, что даже не заметили ее двойную жизнь), так что они могли утверждать, что это был подлинный “документальный фильм”. В 1880 году пять писатели —натуралисты объединились, чтобы выпустить сборник рассказов “Вечера в Медане” - в Медане жил лидер группы Эмиль Золя. В него вошел рассказ под названием Буль-де-Сюиф, который прославил его автора, Ги де Мопассана . Мопассан и Золя, несомненно, были двумя самыми талантливыми натуралистами из этой группы. Оба были одержимы сексом — Золя, потому что его не устраивал брак, Мопассан , потому что все равно был сексуально ненасытен. Как и в случае с Сэмюэлем Ричардсоном, сексуальная одержимость является темой большинства их романов и рассказов. Рассказы Мопассана полны девушек , которых соблазняют, а затем бросают, в то время как романы Золя содержат аномально высокую долю супружеской измены, инцеста и изнасилований. “Ла Бос” Гюисманса посвящена поклонению дьяволу, кульминацией которого является черная месса, на которой священник насилует служек. Критики неизбежно обвиняли их в порнографии, а Золя - в Английского издателя бросили в тюрьму. Разоблачительное произведение

книга доктора Макса Нордау под названием “Дегенерация” (1895), казалось, выражала моральное негодование читателей во всем мире и была переведена на десятки языков.

Но критики, обвинявшие натуралистов в порнографии , упустили главное. Порнография, как мы уже видели, предназначена лишь для того, чтобы способствовать аутоэротизму, и в намерения Мопассана и Золя не входило помочь читателю достичь оргазма. Они хотели расширить поле действия романа, чтобы им было позволено описывать любую сторону жизни, которая их интересовала. Это вполне обоснованно. Настоящая критика в их адрес исходит из принципа, который я изложил несколько страниц назад: принципа 'типичного образца'. Когда Золя показывает деревенского дурачка, совершающего инцест со своей сестрой, или жену фермера, удерживающую служанку , в то время как ее муж насилует ее, он подразумевает, что это типично для "человеческого состояния", как любовь Ромео к Джульетте, или Ревность Отелло к Дездемоне. Золя стал бы отрицать, что это должно быть "типично"; он ответил бы, что это "просто случается загоны' в некоторых районах сельской Франции. Но если мы изучим творчество Золя, начиная с ранней "Терезы Ракен" (замечательного исследования об убийстве и супружеской измене) и заканчивая поздней "Правдой", мы обнаружим, что он всегда выступает в роли свидетеля обвинения против жизни и никогда не пытается выступить в защиту. Это правда, что он верит в социальную справедливость, и именно эта забота о человеческих страданиях заставляет его Зародыш его шедевра. Но его общий взгляд на человека существует и все же это трагично и бесполезно. Как и Флобер, он претендует на роль беспристрастного наблюдателя за человеческим существованием, в то время как представляет только одну сторону дела. Максу Нордау следовало бы критиковать его по логическим и художественным, а не моральным соображениям. Он хотел, чтобы ему позволили описать "всю жизнь", предполагая, что умело на благо романа и искусства в целом. И все же , хотя он делал это бесстрашно, выдерживая ожесточенные нападки (и в процессе стал бестселлером), его работа теряет силу и убедительность, вместо того чтобы приобретать их. Очевидно, что-то где-то пошло не так с расчетами.

И поскольку Мопассан - лучший художник, чем Золя, его творчество позволяет нам увидеть, что именно пошло не так. Ранний рассказ "Буль-де-Суиф" (показывающий, как плохо "респектабельные" люди могут обращаться с добродушной проституткой) и ранний роман А

СЮЖЕТ РОМАНА

Жизнь женщины 3, кажется, полна искреннего сострадания к страдающим . Героине “Жизни женщины” (Une Vie) приходится терпеть подлого и неверного мужа и неблагодарного сына. И все же в конце, когда ей передают ребенка ее сына, служанка замечает: ‘Жизнь никогда не бывает так хороша или так плоха, как думают люди”. Мопассан , похоже, прилагает реальные усилия, чтобы охватить как можно больше аспектов жизни , представить как защиту, так и обвинение. Но , добившись уверенного успеха, он перестает прилагать эти усилия и начинает больше выражать свои собственные естественные реакции на существование. Поскольку его главным интересом был секс (некоторое время он жил в борделе и заразился сифилисом), соблазнение, естественно , играет важную роль в его работе. Его следующий роман “Милый друг” - это своего рода фантазия на тему исполнения желаний, в которой красивый, но пустоголовый журналист достигает вершин своей профессии благодаря удаче и своей привлекательности для женщин. У него нет никаких угрызений совести, он соблазняет жен друзей и спит с дочерью владельца так же весело, как с матерью. Это не так. одобрительный портрет негодяя; вы чувствуете, что он придерживается мнения, что женщины — естественная добыча мужчин — из-за их склонности быть ослепленными эмоциями - и что если они попадаются на удочку, то это их личное дело.

В следующем романе, “Мон-Ориоль”, возможно, лучшем из его произведений, это становится предельно ясным. В романе рассказывается о том, как друг ее брата преследует и соблазняет молодую замужнюю женщину; затем, когда она беременеет, он теряет к ней интерес. С рождением ребенка она, к счастью, теряет интерес и к нему тоже. С одной стороны, роман представляет собой отстраненное, клиническое наблюдение эмоциональных различий между полами, и Мопассан мог бы без преувеличения заявить, что это научный документ. Но также очевидно, что Мопассан наслаждается фантазией обольщения и испытывает некоторое садистское удовольствие от сексуального ‘превосходства’ мужчины над женщиной. Таким образом, роману недостает подлинной беспристрастности, и вы чувствуете, что он

не принес Мопассану более глубоких прозрений. (Ведь, в конце концов, роман предназначен не просто для того, чтобы доставить удовольствие читателю; это также способ, позволяющий писателю “переварить” свой опыт).

Остальные романы раскрывают полную дезинтеграцию Мопассана. тион: распад, вызванный не столько сифилисом, сколько потерей

УПАДОК И НЕМОЩЬ

художественное направление. Пьеру и Жану не нужно нас задерживать — роман о соперничестве двух братьев и о том, как один из них осознает, что он сын любовника своей матери. Нотр-Дам - это история о том, как Пьер и Жан не должны нас задерживать. Cceur — это еще одно исследование сексуального рабства, но на этот раз с противоположной точки зрения: рабства мужчины у женщины. Главный герой* - художник-дилетант, который посещает салон красивой вдовы и, несмотря на свое сопротивление, влюбляется в нее. Они становятся любовниками, но именно она ему надоедает. Он утешает себя тем, что соблазняет служанку, которая обожает его и живет с ним в качестве любовницы. Но она понимает, что он не влюблен в нее; и на самом деле, как только вдова подзывает его, он бросается обратно к ней. Так заканчивается роман — перспективой постоянного порабощения героя, вечного рабства служанки. никогда не страдай…. Что ж, такова жизнь, кажется , говорит Мопассан….

Последний роман, “Сильный, как смерть”, - катастрофа. Преуспевающий художник много лет состоял в любовной связи с замужней графиней . Затем, в один прекрасный день, он понимает, что влюблен в ее дочь. Роман мог бы быть интересным, если бы Мопассан показал, как они становятся любовниками; вместо этого художник проводит бессонные ночи и испытывает моральные муки, пока не погибает в уличном происшествии.

Вскоре после того, как Мопассан закончил ее, он сошел с ума.

Теперь мы можем понять, что пошло не так с писательской карьерой Мопассана . Он всегда был циником и “реалистом”, фокусируя свою камеру на очень маленькой области человеческой жизни; однако его ранние рассказы и романы обладают блеском и изюминкой картин импрессионистов. “Все не так плохо, как думают пессимисты….* Несмотря на жестокость, несмотря на человеческий эгоизм и слабость, жизнь бесконечно увлекательна. Кажется, он движется к какому -то мистическому утверждению. Тогда он начинает потакать своим желаниям и позволяет себе погрязнуть в деталях обольщения; в это вкрадывается оттенок садизма. Но теперь у него нет противовеса - теперь он полностью поглощен жестокостью, слабостью и эгоизмом — он не знает, что делать с героем после того, как закончится сцена в спальне. Так что в Мон-Ориоле влюбленные расстаются без особых страданий. В Нотр-Кер они остаются связанными, но, по сути, несчастными. И

в “Сильном как смерть” он даже не может заставить себя написать сцену в спальне, потому что теперь не видит решения.

Что пошло не так? После смерти женщины он перестал пытаться решить проблему, которая неявно присутствовала во всем его отношении к человеческому существованию. И сила романа заключается в борьбе писателя с этой проблемой. Как только эта борьба прекращается, он начинает умирать как художник. Мы видим, что мотивом , побудившим его написать “Сильный, как смерть”, было своего рода слабое любопытство: каково это — стать любовником дочери своей любовницы, а возможно, и собственной дочери? Но не успела фантазия развиться и наполовину, как он потерял интерес.

И теперь можно очень точно понять, почему роман пришел в упадок. Он начинался с того, что предлагал новое измерение человеческой свободы. Проблема свободы четко сформулирована даже у Ричардсона, когда Лавлейс заявляет, что единственное , что его волнует, - это “моя собственная императорская воля и

удовольствие". Это звучит во всех основных произведениях романтизма, начиная с Новая Элоиза из второй части "Фауста" Гете. Но проблема свободы также поднимает вопрос о том, что мы собираемся с ней делать. Фауст призывает дьявола помочь ему освободиться дом; но все, что он делает, когда у него есть это соблазняет крестьянскую девушку. Это была проблема, которую романтики не смогли решить, и они в отчаянии отвернулись. Теперь к власти пришли "реалисты", и их работы отличались силой и убедительностью, которые создавали впечатление, что они добьются успеха там, где потерпели неудачу романтики. В той или иной форме реализм завоевал мир литературы. Но к 1900 году роман уже приобрел горьковатый оттенок. Какой смысл смотреть в зеркало на природу, если природа, которую вы отражаете, хаотична и бессмысленна?

В Англии упадок романа был менее очевиден. Это произошло потому, что английские романисты были менее экспериментальными и амбициозными , чем их европейские коллеги, поэтому их неудача была менее очевидной. Гениальный шотландский писатель Дэвид Линдсей однажды удобно разделил романы на те, которые описывают мир, и те, которые пытаются его объяснить. За редким исключением, английские романисты принадлежали к классу де-

скрайберов. Их всегда завораживала поверхность жизни, ее абсолютное многообразие. Английский художник Уильям Фрит создал огромное полотно под названием "День дерби", на котором изображены сотни людей и лошадей; оно могло бы послужить символом английского романа викторианской эпохи: Джейн Остин, героиня Бронте, Диккенс, Теккерей, Троллоп, Джордж Элиот, Просто дит, Гиссинг, Джордж Мур, Томас Харди. … Если рассматривать их романы как единую панораму, то это самое подробное описание эпохи, которое когда-либо было создано. Рядом с этим даже "Человеческая комедия" Бальзака кажется узкой и ограниченный. Но если мы посмотрим на этот

список имен, то также заметим признаки медленного угасания. Краски Джейн Остин яркие и безмятежные, у Диккенса часто мрачные, у Томаса Харди - грозово-мрачные. Жизненная сила, кажется, уходит. К концу 1920—х годов стало ясно, что романистам, продолжавшим писать в викторианской традиции, — Арнольду Беннету, Герберту Уэллсу, Джону Голсуорси - больше нечего было сказать. Какое-то время творчество молодых романистов-экспериментаторов— Джеймса Джойса, Олдоса Хаксли, Д. Х. Лоуренса — казалось , наводило на мысль, что роман отчасти обрел былую жизненную силу. Но к 1940 году стало ясно, что надежды преждевременны; Лоуренс был мертв, Джойс запуталась в лингвистической паутине Финнегана. Просыпайся, а Хаксли повторялся. Никто не сомневался, что роман, как литературная форма, достиг предела своих возможностей.

В качестве постскриптума к этой главе стоит вкратце остановиться на истории русского романа, поскольку даже по сравнению с французским или английским романом его взлет и падение были впечатляющими. Из-за политических репрессий русские появились на литературной сцене поздно. Вряд ли будет преувеличением сказать, что русская литература зародилась вместе с творчеством Пушкина. Евгений Онегин в 1833 году. Этот роман в стихах - полноценный роман романтическая работа, написанная под сильным влиянием Байрона, о скучающем молодом аристократе, который, как и Оберман, не знает, чем себя занять. В него влюбляется молодая девушка Татьяна, но он отвергает ее; несколько лет спустя он снова видит ее и влюбляется в нее; на этот раз она отвергает его. Русские уже тогда заразились европейским настроением романтического отчаяния. Пушкин был

давно, пять лет как умер—убит на дуэли, когда первый великий Русский роман, гоголевских “Мертвых душах”, появилось в 1842 году. В основе своей это произведение Диккенса, высмеивающее

лень и посредственность российских провинциалов. Кроме того, оно задало моду на подробные исследования провинциальной скуки и тщетности. В “Обломов” Гончарова, молодой дворянин-идеалист, не может заставить себя что-либо предпринять; он впадает в лень и становится чем-то вроде овоща. “Семья Головлевых” Щедрина показывает обратную сторону медали: упадок семьи сугубо материальных людей. землевладельцы-истики, которые думают только о деньгах.

Золотой век русской литературы начался примерно в 1850 году с появлением Толстого и Достоевского - двух, пожалуй , величайших романистов в мировой литературе. Оба они подчеркнуто ‘объясняющие’, а не ‘описывающие’. Фактически, Толстой был первым романистом, который задал такой многословный вопрос: “Кто я?” “Почему я здесь?” “В чем цель человеческого существования?” И его герои — Петр Бежуков и князь Андрей в “Войне и мире” , Левин в “Анне Карениной” - задают себе эти вопросы. Решения Толстого были странным образом близки решениям Руссо: возвращение к простоте, интерес к крестьянской жизни, начальному образованию, новозаветному фундаментализму. Но в его творчестве есть именно та широта, которой не хватало французским романистам. У Анны Карениной в основном та же тема, что и у мадам “Бовари”, и героиня-прелюбодейка тоже кончает жизнь самоубийством; но в нем нет удушливой, слегка жестокой атмосферы этого романа. Кажется, что по книгам Толстого проносится какой-то ветерок. Но его озабоченность “решением” проблемы человеческого существования привела к тому, что к концу жизни он стал все более одержим моралью , и жизненные силы покинули его “Воскрешение” - роман о раскаявшемся повесе и девушке, которую он полюбил.

преданный. . _ .

Достоевский был еще более одержим, чем Толстой.

Проблемы человеческой судьбы, свободы, добра и зла никогда не были представлены так ясно, как в его романах. Преступность и Наказание - это вариация на тему “Разбойников” Шиллера: имеет ли человек право совершать преступления во имя нравственной свободы. К сожалению, сам Достоевский был невротиком, страдающим чувством вины , что является недостатком для человека, который пишет о проблеме

свобода. Это означает, что его герои испытывают непреодолимое желание очиститься через страдания; так, например, Братья Карамазов заканчивается парадоксом невинного человека, готового к пожизненному заключению, потому что он чувствует себя виноватым за ненависть к своему совершенно отвратительному отцу. Достоевский подошел ближе, чем любой другой писатель, к пониманию основного вопроса о свободе человека, но его мазохизм заставляет его рассматривать страдание как окончательный ответ.

После Достоевского русские романисты продолжали заниматься этими проблемами смысла человеческого существования, но, лишенные его почти безумной одержимости, их решения, как правило, были негативными. Был Чехов, чьи рассказы и пьесы показывают порядочных, честных людей, попавших в ловушку скуки дом и чувство беспомощности. Был такой Леонид Андреев, писатель-пессимист, чьи блестящие рассказы были призваны продемонстрировать, что человеческая жизнь бессмысленна и “абсурдна” (в том смысле, в каком позже использовали это слово экзистенциалисты). Там был Дмитрий Мережковский, своего рода религиозный мистик, который был одержим противоречиями и антиномиями человеческого существования — духом и природой, Христом и антихристом, иллюзией и реальностью, и чьи исторические романы посвящены Юлиану Отступнику, Леонардо да Винчи и Петр Великий заслуживают более широкого прочтения, но он так и остался в ловушке своих противоречий и не нашел решения. Какое-то время казалось, что Майкл Арцыбашев мог бы стать великой силой в русской литературе; его первый роман “Санин” (1907) покорил Россию своим евангелием здорового сенсуализма и ницшеанской свободы от морали. Его герой стоит над могилой друга, который умер. покончив с собой, он весело комментирует: “Одним дураком в мире стало меньше”. Но Арцыбашев счел невозможным развиваться дальше . Подобно Мопассану, его все больше занимали сексуальные проблемы: способность мужчин и женщин делать друг друга несчастными. Хотя он умер в 1927 году, его последний роман “Переломный момент” был опубликован еще в 1912 году; в нем рассказывается

о депрессивном провинциальном городке, и большинство персонажей совершают самоубийство. Арцыбашев, пожалуй, один из самых интересных случаев морального и литературного банка банкротства в истории литературы.

УПАДОК И РАЗЛОЖЕНИЕ

РЕМЕСЛО РОМАНА

Примечательно, что Андреев и Арцыбашев терпеть не могли революционный революция и все, что за ней стояло. С приходом нового года При советском режиме русские романисты перестали быть “объясняющими” и стали “описываемыми”. Образцом для нового поколения был Максим Горький, прекрасный автор коротких рассказов, чьим главным интересом всегда была социальная революция. У Горького есть некоторые из тех же недостатков — и достоинств — что и у американца Джека Лондона; он пишет о природе, о рабочих, бродягах и проститутках. Но из-за его политических убеждений его творчество часто носит односторонний характер и занимает свое место в истории социализма, а не в литературе. И это, в целом, справедливо в отношении большинства Советские писатели: Алексей Толстой, Михаил Шолоков, Леонид Леонов, Илья Эренберг. (Недавние откровения писателя-эмигранта Александра Солженицына свидетельствуют о том, что тихая жизнь Шолокова “Течет Дон”, обычно считающийся величайшим романом современности. Советский период, была в основном написана другим романистом, Федором Крюков, умерший от тифа в 1920 году.) Одно примечательное исключение - короткий роман Юрия Олеши “Зависть”, который оказался единственным крупным произведением его автора; советские власти не поощряли Олешу писать больше романов. В нем вновь ставится проблема, которая беспокоила русских писателей со времен Обломова: естественное отвращение идеалистов к “реальному миру’. Партийный чиновник вытаскивает героя из грязи и дает ему кров; но, хотя его благодетель добр, он ненавидит все, за что выступает. Поскольку

он чувствует себя никчемным, герой истолковывает это чувство просто как зависть. Коммунистическая партия придерживалась такой же упрощенной точки зрения, что объясняет первоначальный успех Олеши. Постепенно до них начал доходить смысл этой истории: герой чувствует, что, даже если он тщетный мечтатель, здоровый мир социалистического труда все равно не отвечает его основным потребностям. Власти отговорили Олешу от этого, прежде чем он уехал

углубляемся в эту опасную проблему.

Те же сомнения — о роли личности в тоталитарном государстве - высказывали Пастернак в “Докторе Живаго” и Солженицын в “Круге первом”, и оба писателя испытывали такое же неудовольствие, как Олеша. Однако ни одно из этих произведений не является особенно революционным ни с точки зрения литературы, ни с точки зрения идей. В обоих просто утверждается, что проблема-

проблемы человеческого существования более фундаментальны, чем проблемы “социальной справедливости”. Ни Пастернак, ни Солженицын не отрицают , что социальная справедливость является насущной необходимостью; они просто настаивают на том, что проблема индивидуальной судьбы в конечном счете важнее. Поступая таким образом, они просто переформулируют то, что Руссо, Гете и Шиллер считали само собой разумеющимся. Таким образом, за два столетия развития можно подытожить положение романа.: Вот к чему мы пришли….

четыре

Что касается жизни…

“Что касается жизни, то наши слуги могут сделать это за нас”, - сказал герой Акселя, знаменитой “декадентской” пьесы 1890-х годов. Имел ли он в виду, что хочет умереть? С другой стороны.

Он имел в виду, что существует более интенсивная, более интересная форма существования, чем та, которую обеспечивает повседневный опыт. Он просто повторял открытие Ричардсона о том, что воображение управляет изучение литературы — может стать своего рода заменой опыту. время. И самое странное в этом замещающем опыте то, что он во многих отношениях предпочтительнее реального. Если я голоден, мечты о еде наяву не наполнят мой желудок; это только усилит мой голод. Однако, если я расстроена и мне скучно, и я даю волю воображению, мечты наяву могут принести такое же внутреннее удовлетворение, как и реальные переживания. Дочь разочарованного викария рассказала о своей мечте наяву, в которой у нее была любовная связь с красивым цыганом. Ее роман не кажется нам фантазией неопытной старой девы. В нем есть своя реальность, и его острота превосходит повседневный опыт. Чувства, которые вызывает в нас “повседневная реальность”, довольно ограничены. Эмили Бронте создала средства, позволяющие вызывать совершенно новую гамму чувств. В некотором смысле, она создала новую реальность.

А в чем секрет создания замещающих реальностей? Представления о себе. В этом и заключалась суть открытия Ричардсона. В “Путешествия Гулливера” и “Робинзон Крузо”, Свифт и Дефо были просто рассказами, в которых не было реального участия. Ричардсон научил писателя использовать роман как зеркало, чтобы увидеть свое собственное лицо.

В этот момент необходимо сделать важное уточнение.-

выдумка. Это не значит, что целью писателя является создание автобиографического автопортрета. Это достаточно просто и не особенно ценно. Истинная цель - создать образ того, чего он хочет. И иногда то, чего он хочет, вовсе не очевидно. Например, чего , по-вашему, хотел Ричардсон, если судить по Памеле и Клариссе? Увидеть падение порока и торжество добродетели? Нет, мы можем видеть, если не его современники, что Ричардсон пережил сильное потрясение, сеанс изнасилования и совращения. Значит ли это, что он хотел увидеть торжество порока и падение добродетели вт? Нет, все не так просто. Благодаря Лавлейсу и мистеру Б. он дал волю определенному аспекту самого себя — аспекту, который, безусловно, не нашел выражения в его

респектабельной жизни.

В философии есть полезная концепция, называемая “мысленный эксперимент”. Например, я могу спросить себя, каким был бы мир, если бы все книги в нем были уничтожены, или если бы мужчины и женщины были обязаны выглядеть абсолютно одинаково. Я не могу провести эти эксперименты на самом деле, но я могу использовать свое воображение, чтобы представить, каким был бы мир, если бы нечто подобное действительно произошло. Можно сказать, что Ричардсон провел мысленный эксперимент, изнасиловав Клариссу и изучив последствия. Он пришел к выводу , что такой поступок был бы катастрофическим как для насильника, так и для жертвы. Вы можете ответить, что он мог бы прийти к такому выводу, не написав Клариссе, но это было бы неправдой. Проведя мысленный эксперимент в таких деталях, он придал своим выводам достоверность, которой в противном случае им бы недоставало. Более того, совершенно очевидно, что Ричардсон не создал бы сэра Чарльза Грандисона, если бы сначала не пережил опыт Лавлейса и мистера Б. Изначально он хотел, чтобы Грандисон стал еще одним повесой; но он передумал, начал все сначала и создал свой портрет “по-настоящему добродетельного человека”. Одно из главных преимуществ мысленных экспериментов в том, что они обратимы.

Иногда романист может провести мысленный эксперимент, который, даже на полпути, заведомо обречен на провал. Именно это случилось с Мопассаном

в этих более поздних романах. С другой стороны, некоторые мыслительные эксперименты улучшения превзошли все ожидания. Диккенс намеревался “Пиквикские записки” будут представлять собой серию комических спортивных зарисовок. Вместо него за роман взялись мистер Пиквик и Сэм Уэллер , которые положили начало карьере Диккенса как писателя. Диккенс наткнулся на ‘закон возрастающей отдачи’. Его опыт показывает, что роман можно рассматривать как метод познания законов человеческого разума с помощью мысленных

экспериментов.

Люди, по-видимому, единственные животные, которые мечтают наяву. Почему мы мечтаем наяву? Какова его цель?

Не требуется никаких интеллектуальных усилий, чтобы понять, что все сновидения дают нам определенную свободу. Основной человеческий опыт - это чувство ограниченности. Нас удерживает дюжина невидимых нитей: гравитация, голод, наши инстинкты, стремление к безопасности.

В марте 1804 года девятнадцатилетний юноша сильно страдал от зубной боли. После трех недель мучений он встретил знакомого, который порекомендовал ему опиум. В то время его можно было купить в любой аптеке. В дождливое воскресенье после полудня Томас де Квинси купил бутылку “настойки опия” за несколько пенсов, затем вернулся в свое унылое жилище и выпил немного. “Через час, о боже! какое отвращение! какое пробуждение внутреннего духа из самых глубин! То, что мои страдания исчезли, теперь казалось мне мелочью; этот негативный эффект был поглощен необъятностью тех положительных эффектов, которые открылись передо мной, бездной божественного наслаждения, внезапно открывшейся передо мной. В этом была панацея … от всех человеческих бед, в этом был секрет счастья”.

А в своей книге “Опиум и романтическое воображение”,

Алетея Хейтер описывает его действие:

‘Первое ощущение от приема опиума почти во всех случаях - это снятие напряжения и тревоги, наступление особого вида спокойного наслаждения, которое обычно называют… эйфорией. .. состояние, когда его несет попутный ветерок… заботы, сомнения, страхи, скука, запреты уходят и сменяются безмятежной уверенностью в себе… Теперь он находится в состоянии вялого самодовольного спокойствия. Ничего

ЧТО КАСАЕТСЯ ЖИЗНИ . .

ничто не волнует его, ничто не трогает его; он в мире со своими ближними , потому что они ему безразличны; их печали его не трогают; их обиды и пренебрежение, которые он так остро ощущал, теперь безвредно отражаются на его неуязвимом самоуважении. ’

Я привожу это, потому что это не просто описание воздействия опиума; это общее описание всех состояний психической свободы, хотя они не обязательно могут включать в себя безразличие к другим людям.

Все мечты и “мысленные эксперименты” приводят к некоторому результату. действия имеют тот же эффект, даже если они связаны с убийством кого-то, кого вы ненавидите: облегчение от угнетения, подобное ощущению подводного пловца, когда он всплывает на поверхность и делает несколько глотков воздуха.

Итак, с самого начала основная цель романа была связана с этим чувством свободы, и проблема свободы стала одной из его главных тем. Лавлейс Ричардсона рассказывает об удовлетворении “своей собственной имперской воли’. Руссо провозгласил, что “человек рождается свободным, но повсюду закован в цепи”, и предположил, что демократия, образование и более справедливое распределение богатства дадут всем людям свободу, которая принадлежит им по праву рождения. Шиллер утверждал, что “только свобода создает гигантов’. Маркиз де Сад основывал все свои романы на предположении, что главная цель жизни - удовольствие, и что человек должен быть свободен в достижении этой цели, даже если это сопряжено с убийством и пытками. Знаменитый байроновский герой погрозил кулаком небесам и заявил о своем праве делать все, что ему заблагорассудится, невзирая на общество. А Хитклиф Эмили Бронте - еще один байроновский бунтарь….

Последствия этих мысленных экспериментов на свободе были похожи на воздействие опиума. Погрузиться в роман или в одну из тех длинных повествовательных поэм Байрона (которые продавались даже лучше, чем романы) означало почувствовать “ослабление напряжения и тревоги, наступление особого рода спокойного наслаждения…” и так далее. Было даже определенное сходство между последствиями; каждому, кто читал слишком долго, знакомо это чувство апатии, потери контакта с реальностью, своего рода психическое расстройство.

Было одно существенное отличие. Опиум оказывает свое

воздействие на центральную нервную систему, приводя ее в состояние покоя и

заставляя разум парить, как планер. Роман произвел свое впечатление благодаря своего рода расширению кругозора. Наше повседневное сознание узко, как фотоаппарат с узкоугольным объективом. Он позволяет делать отличные снимки крупным планом, но его диапазон ограничен. С другой стороны, профессиональный фотограф может установить широкоугольный объектив в свой фотоаппарат и сфотографировать целую панораму. И это описывает эффект, произведенный романом на сознание. В памяти всплывает широкоугольный объектив. Это позволяет нам “отступить назад”, как будто камера поднимается в воздух, внезапно открывая сельские пейзажи. Конечно, мы всегда “знали” , что они существуют, в абстрактном смысле, но узкоугольный объектив повседневного сознания мешал нам увидеть их. Многие опиумоеды описывали тот же эффект парения над горными хребтами или широкими океанами, но их видения были неконтролируемыми, как во сне. Роман, по сути, был контролируемым опиумным путешествием. Это был способ расширить кругозор.

Теперь мы можем понять, почему “натуралистический роман” не был революционным в революционный прогресс верили Флобер и Золя. В мадам Бовари, Флобер действительно сделал шаг назад — на самом деле, два шага. Он снова сменил широкоугольный объектив на узкоугольный. И в качестве центрального персонажа он выбрал пустоголовую кокетку, которая ни в коем случае не может соответствовать образу самого Флобера. (Флобер однажды заметил: “Я - мадам Бовари”, но это явная неправда.) Это правда, что “Мадам Бовари” посвящена “свободе” — попытке домохозяйки из пригорода обрести своего рода свободу, — но это не исследование свободы; Чарльз и Эмма были обречены с самого начала. И не из-за трагического замысла писателя, а из-за его презрения.

Если бы Флобер и Золя были достаточно гениальны, они бы попытались совместить широкоугольные и узкоугольные линзы - что-то вроде тех двухфокусных очков, которые позволяют мгновенно переключать фокусное расстояние.

Только один писатель инстинктивно постиг эту истину: Толстой. “Война и мир” сочетает в себе широкоугольное и узкоугольное видение. Э. М. Форстер точно говорит, что “ощущение пространства до тех пор, пока оно

пугает нас, возбуждает и производит эффект, подобный музыке’. Он продолжает: “После недолгого прочтения “Войны и мира ” начинают звучать замечательные аккорды, и мы не можем точно сказать, что их поразило … Они исходят из огромной территории России, по которой разбросаны эпизоды и персонажи, из совокупности мостов и замерзших дорог”. реки, леса, дороги, сады, поля….” Но Форстер ошибается, думая, что ощущение “пространства до ужаса” объясняет “эффект, подобный музыке”. Если бы это было так, то старые плутовские романы — “Дон Кихот”, “Жиль Биас”, “Том Джонс” — производили бы тот же эффект, поскольку занимали бы большое пространство, а в каждой книге о путешествиях “звучали бы великолепные аккорды”. Форстер не смог осознать , что роман в основном о свободе. Битва против Наполеон - это один из символов свободы, а обширные пространства - другой. Но еще интереснее одержимость свободой центральных персонажей, особенно принца Эндрю и Пьера. Что особенно примечательно в Толстом, так это то, что он - первый великий писатель, который постиг парадоксальную природу свободы. На что намекал Оберман, когда говорил, что дождь угнетал его, а солнечный свет казался бесполезным. Он восхищен тем, что реальная физическая свобода — возможность ходить, куда тебе нравится, и делать то, что ты хочешь, — часто бывает скучной, в то время как любой кризис или чрезвычайная ситуация могут вызвать острое ощущение свободы. Пьер - скучающий и довольно бесцельный молодой

человек, которому нечего делать, кроме как развлекаться. Он открывает для себя смысл свободы , когда стоит перед французской расстрельной командой, готовый быть расстрелянным как шпион, и жизнь внезапно кажется бесконечно желанной. Но даже здесь Толстой склонен позволить своему рациональному интеллекту фальсифицировать результат. Получив отсрочку, Пьер становится военнопленным и поражен довольством старого крестьянина Платон Каратаев, который верит, что на все воля Божья, и который спит сном невинного человека без сновидений. Толстой, как и Пьер, пришел к убеждению, что это руссоистское “возвращение к природе” было ответом на сложное стремление человека к свободе.

Несмотря на это, его работы полны инстинктивных прозрений об ‘абсурдной’ природе свободы. Горький рассказывает типичную историю о

этот аспект Толстого. Они шли по улице, когда увидели двух драгун, марширующих в их сторону. Толстой начал ворчать: “Военные идиоты… Маршируют, как механические игрушки, ни одной мысли в их головах. …“Затем, когда два драгуна в своих синих мундирах прошли мимо стройным шагом, Толстой вдруг воскликнул: “Разве они не великолепны?” Он никогда не был рабом своих интеллектуальных убеждений; он признавал привлекательность чистой жизненной силы как нечто более глубокое и истинное. Это выражено в “Войне и мире ” в эпизоде с дубом. Когда князь Андрей проходит мимо дерева по пути к Ростовым, оно кажется ему мертвым, поскольку он чувствует, что умерли его собственные надежды и убеждения. В доме Ростовых он подслушивает разговор двух молодых девушек, когда они сидят ночью у окна спальни, и это вызывает в нем какой-то скрытый восторг. Когда он проходит мимо дуба по пути домой, тот покрыт весенними почками. …

Флобер или Золя были бы неспособны на такого рода “двойное видение”, на одновременную реакцию на два набора ценностей,

интеллектуальных и жизненных. (В другом месте я называл это “реакцией на двойную ценность’). Как только Эмма Бовари начинает мечтать о свободе и любовных похождениях, она становится похожа на муху, у которой лапки застряли в бумаге для мух; ее борьба только еще больше закрепляет ее. Ранний роман Золя “Тереза Ракен” - еще одно яркое исследование энергичной молодой девушки, вышедшей замуж за скучного мужа; ближайший друг мужа становится ее любовником, и вместе они планируют убийство ее мужа. Но после преступления они оказываются в ловушке; они надоели друг другу, они подозревают друг друга. Вы знаете, что Золя не видит альтернативы, кроме как убить их, и роман заканчивается невероятным двойным самоубийством. Без “двоения в глазах , Флобер и Золя не могли найти решения проблемы стремления к свободе, и, в отличие от “Дуба” Толстого, их романы заканчиваются предсказуемо.

В целом, несмотря на свои недостатки, “Война и мир ” остается пробным камнем величия романа. Ни один писатель не передавал так ясно это ощущение абсурдной жизненности; поездка на санях, охота на волков, мистический взгляд Андрея на поле Аустерлица - все это раскрывает силу толстовского “двоякого восприятия”, двоедушия.

Ближе к концу книги, словно побуждаемый каким-то демоном

от злости Толстой начинает вставлять длинные эссе о своей собственной теории истории. И суть этой теории в том, что свобода воли - это иллюзия. Исторические события текут, как река в половодье; Наполеон, Цезарь, Александр Македонский - не более чем веточки , выброшенные течением реки. Он высмеивает теорию, которая нравится мужчинам. Руссо и Дидро имели какое-то отношение к французскому Революции и сравнивает “великих людей” с барашками, которых пастух откармливает на убой; они “великие” только потому , что какая-то непостижимая судьба решила потешить их ненасытное эго….

И вот роман, величие которого заключается в яркости его видения свободы, переходит в пессимизм, еще раз демонстрируя , что великие творцы могут быть крайне бестолковыми мыслителями.

Проблема натуралистического романа заключалась в том, что он стал рабом не только “узкоугольного объектива” (то есть пространства), но и времени. Если вы начнете описывать чью-то жизнь тщательно, натуралистично, изо дня в день, то неизбежным результатом будет то, что человек закончит свою жизнь в могиле. Вы можете, подобно Толстому, закончить роман тем, что в комнату врывается другое поколение — как это сделала их мать в Первом томе, — но это своего рода уловка доверия, поскольку та же проблема все еще возникает. Многие замечательные романисты попадали в эту ловушку. Например, в обширном произведении Ромена Роллана “Жан-Кристоф” (впервые опубликованном в десяти томах между 1904 и 1912 годами) герой - музыкант, основанный на произведениях Бетховена. Первые тома великолепны — они рассказывают о детстве юного гения, о том, как его отец услышал, как он играет на фортепиано, и решил сделать из него виртуоза, о его юности в придворном оркестре, о его любовных похождениях, о его бегстве в Париж после убийства солдата в драке, о постепенном признании его таланта, растущая известность. …Но однажды Джин-Кристоф получил признание, что же еще остается делать романисту? Он описывает больше любовных приключений, больше друзей корабли, еще один рейс (на этот раз в Швейцарию). Возникает ощущение, что Роллан хотел бы закончить роман, если бы только знал, как. И вот, наконец, героиня умирает, а затем и сам Кристоф, наконец, умирает. Последняя тысяча страниц романа - это длинная анти-кульминация.

Ту же проблему можно увидеть в Нобелевской премии Сигрид Ундсет.

m

ПОДТЕКСТ РОМАНА

Роман Кристин Лавransдаттер, удостоенный премии, почти такой же длинный, как Жан-Кристоф. Основная тема - религия; героиня разрывается между религией и окружающим миром. После того, как ее чуть не изнасиловали, она уходит в монастырь, но, отправившись за покупками, влюбляется в жениха, с которым у нее завязывается роман. В конце концов она выходит за него замуж и сама становится матерью и хозяйкой поместья. И осложнений начать все снова; пока, на в конце третьего тома, Кристин погибает в монастыре Черная Смерть. Воссоздание Норвегии четырнадцатого века примечательно, но, несмотря на религиозную тематику, которая придает роману силу и глубину, в нем не удается избежать ловушки времени. В первом томе вы будете очарованы энергичностью Кристин и ее жаждой жизни. Проблема ее свободы и того, что она собирается с ней делать, становится все более захватывающей. К концу книги этот интерес, как и интерес к свободе Кристин, улетучивается. И романист, похоже, бессилен что-либо с этим поделать.

“Сказка старых жен” Арнольда Беннета - несколько иной случай, хотя бы потому, что его темой является разрушительная сила времени. В одном парижском ресторане Беннетт наблюдал за толстой пожилой дамой, которая вела себя настолько эксцентрично, что все официантки смеялись у нее за спиной. Ему пришло в голову, что это отвратительное старое создание когда—то было молодым и стройным, и он задумал написать о ней рассказ - подарить ей сестру, чтобы “стать на одну ступень лучше”, чем Мопассан в “Юной жизни”. В результате получился роман, который начинается с пятнадцати-и шестнадцатилетних девочек Бейнс и заканчивается их смертью полвека спустя. Одна из них выходит замуж за клерка и управляет небольшим магазином; другая сбегает с симпатичным парнем. этот молодой человек, покинутый им, выживает во время осады Париж. Овдовев, сестры снова собираются вместе и спокойно доживают до старости. Книга вызывает ощущение грусти , опустошенности и общей бессмысленности человеческого существования. Таким образом, хотя “Повесть о старых женах” и является подлинной попыткой “широкоугольного видения”, она также является своего рода тупиковой. Это может объяснить, почему, как отмечает Форстер, в ней не хватает величия как в романе. Примечательно, что Беннетт находился под сильным влиянием Французские натуралисты.

Утверждение, что вся серьезная литература в основном посвящена проблеме свободы, может показаться слишком широким обобщением. Менее абстрактным способом выразить это было бы сказать, что все хорошие писатели стремятся воплотить в своих произведениях свое собственное отношение к жизни; и чтобы проиллюстрировать это — показать, как это получилось бы на самом деле, — они проводят “мысленные эксперименты” со своими персонажами. Естественно, они склонны обманывать, ибо они были высказаны аргументы в пользу собственного взгляда на жизнь, желаем сделать как хорошие дела, как это возможно. Диккенс делает ч;з злодеев ООН естественно, злодея и его добродетельные люди неестественно ВИР tuous. Гоголь - сатирик, поэтому его героям свойственны человеческие пороки: нечестность, ревность, алчность. Харди считал, что природа механична и безжалостна, поэтому его персонажам часто не везет. Чарльз Левер, популярный американский писатель. лар, писатель викторианской эпохи, был беспечным человеком, поэтому его героям везет с лихвой.

И все же — и вот что интересно — несмотря на это искажение, эти мысленные эксперименты имеют такую же объективную ценность, как и настоящие научные эксперименты в реальной лаборатории. Если писатель честен — а, по определению, честны все хорошие писатели, — он не может подделать результат своего опыта. мент. Как и при математическом расчете, результат неизбежен. Уолтер Патер, викторианский эссеист, считал, что главная цель жизни — достичь определенной интенсивности переживаний - жить с “твердым, как драгоценный камень, пламенем”, и он написал роман “Мариус великий”. Эпикуреец, чтобы проиллюстрировать свою философию. Но на протяжении трех четвертей романа Мариус начинает находить свое “эпикурейство” неудовлетворительным и в конце концов вступает в христианскую секту и расстается с жизнью в результате акта самопожертвования. Точно так же в романе “Вопреки всему” Гюисманс стремился показать, что стремление к чувственному удовольствию является высшей целью; однако роман заканчивается тем, что герой оказывается в состоянии

умственного и физического истощения.

В 1840-х годах датский философ Кьеркегор ввел в обиход слово “экзистенциальный” для описания типа философии, которая ставит вопрос: “Что нам следует делать со своей жизнью?” Он отметил, что все мы находимся в состоянии становления, и поэтому логическое мышление - плохой ориентир в жизни. Нам нужен более глубокий, страстный инстинкт истины и свободы.

РЕМЕСЛО РОМАНА

78

‘Абстрактное мышление’, подобное тому, которое практиковал Гегель, бесполезно.

Похоже, Кьеркегору никогда не приходило в голову, что тот тип “экзистенциального” мышления, который он имел в виду, характерен для всех серьезных романистов. И все же это правда. Роман является воплощением того, что Кьеркегор понимал под экзистенциальной философией. Это попытка наглядно продемонстрировать, к чему приводит определенное отношение к жизни. И даже если романисту случается путаться в мыслях, он не может избежать странных, неумолимых законов природы.

создание. .

Давайте немного подробнее рассмотрим, как работают эти законы

на практике.

Утром 14 ноября 1916 года Гектор Хью Манро был убит на Западном фронте немецким снайпером. Он был автором полудюжины томов рассказов и двух романов, один из которых стал шедевром. На момент своей смерти он подумывал о том, чтобы перестать быть писателем и после войны заняться сельским хозяйством в Сибири.

В мемуарах своего брата его старшая сестра пишет, что первое, что она помнит о нем, - это как он бросил каминную щетку в

огонь в детской, а затем гонялся за братом по комнате, крича: ‘Я Бог. Я собираюсь уничтожить мир”. Эта история отражает суть более поздних работ Саки: “демоническое” чувство юмора. После периода путешествий по Европе, которые в то время были необходимы для получения образования всеми англичанами из высших слоев общества, и службы в бирманской полиции он вернулся в Англию и начал писать сатирические рассказы. Когда он начал писать, в середине 1890-х годов, самым “скандальным” писателем на английской литературной сцене был Оскар Уайльд. Одним из самых сильных желаний Манро было скандалить, поэтому было неизбежно, что он начал писать в манере Уайльд. Что, пожалуй, еще более удивительно, так это то, что его рассказы и эпиграммы часто не уступают произведениям Уайльда.

Манро был шотландцем и происходил из семьи военного; он находил британские высшие классы изнеженными, а средний класс смешным. Большинство историй о том, как умные молодые мужчины (или женщины) обыгрывают респектабельных и обычных людей. Реджинальд и Кловис — герои ранних рассказов — являются первыми

двоюродные братья Алджернона Монкриффа из Уайльда. Вот Реджинальд описывает неудачную домашнюю вечеринку:

В куропатках есть что—то убийственно одинаковое; если ты пропустил одну, то пропустил и все остальные - по крайней мере, таков мой опыт. И они попытались наброситься на меня в курилке.- речь шла о невозможности попасть в птицу с пяти ярдов, о чем-то вроде бычьей ругани, которая наводила на мысль, что коровы толпятся вокруг гада летать и думать, что они дразнят его. Итак, на следующее утро я встал рано утром — я знаю, что это был рассвет, потому что в небе щебетали жаворонки, а трава выглядела так, словно ее не трогали всю ночь, - и отыскал самую заметную птицу из тех, что я смог найти, и измерил увеличил расстояние, насколько это было возможно, и выложил все, что знал. Потом они сказали, что это была ручная птица; это просто глупо, потому что с первых кадров она была ужасно дикой . Потом он немного успокоился, и когда его ножки перестали махать на прощание пейзажу, я попросил мальчишку-садовника отнести его в холл, чтобы все могли его увидеть по пути в

столовую. Я позавтракал наверху, в своей комнате. сам. Впоследствии я понял, что угощение было очень нехристианским. Наверное, приносить в дом перья горохового петуха - к несчастью; во всяком случае, когда я уходил, в глазах моей хозяйки было выражение, словно нарисованное синим карандашом….

Это типичный Саки (Мунро взял себе псевдоним по второму изданию “Рубаи” Фицджеральда). В рассказе за рассказом происходит одно и то же; кажется, он хочет заставить средний класс чувствовать вину за то, что он просто существует. Временами становится ясно, что ненависть к властям носит почти параноидальный характер; в средних Ваштар, властной кузине маленького мальчика , дикий хорек перегрыз горло; подобно “Бочонку Амонтильядо” Эдгара По, эта история - почти психотическая фантазия на тему ненависти. Но обычно отвращение выражалось в язвительных эпиграммах: “Ее платья привозят из Парижа, но она носит их с сильным английским акцентом”; “Она потеряла все, что у нее было, а остальное отдала кому-то другому”. Боже’; “Она так любит говорить о том, что некоторые картины ”растут одна на другой”, как будто это своего рода грибок”; “Уолдо - один из

ИСКУССТВО РОМАНА

ЧТО КАСАЕТСЯ ЖИЗНИ. .

8о

те люди, которые после смерти стали бы намного лучше”.

Его первый роман “Невыносимый Бассингтон” появился в 1912 году, когда ему был сорок один год. Он достаточно долго высмеивал небольшие слои английского общества; очевидно, теперь он решил заняться этим в более широком масштабе. На обороте титульного листа у него есть типичное “примечание автора”: “В этой истории нет морали. Если это и указывает на зло, то, во всяком случае, не предлагает никакого средства от него.’ ‘Мораль’ была чем-то таким, чего ожидали представители среднего класса, а средства правовой защиты предлагал Бернард Шоу, писатель, к которому Отношение Манро было крайне

двойственным. (‘Бернард Шоу открыл себя и без колебаний поделился своим открытием с миром”.) Манро был полон решимости сохранить свою позицию отстраненного превосходства.

Из названия мы можем догадаться, что “Невыносимый Бассингтон ” расскажет об еще одном ужасном сыне Саки, решившем поступить совсем не так, как ожидают от него “респектабельные люди”. Но даже на первой странице мы чувствуем, что автор оказывается в непривычном для себя положении моральной двусмысленности. Он говорит о матери героя, Франческе Бассингтон, привлекательной вдове со скромным достатком: “… она не принадлежала к порочной компании тех, кто превращает свою душу в сад камней, собирая в него все тяжелые горести и невостребованные неприятности, которые они могут найти вокруг себя. . …”; то есть она не является главной ненавистницей Саки, не является благодетельницей. Так что, по-видимому , она должна быть одной из тех, кого он одобряет? И это тоже не так. Сама Франческа, если бы ее в какой-то момент неосторожно попросили описать ее душу, вероятно, описала бы, что ее привлекает она очень привязана к своему социальному комфорту, особенно к своему уютному дому в Вест—Энде, который придется освободить, когда ее племянница Эммелин выйдет замуж. Но Франческа надеется, что Эммелин выйдет замуж за ее сына Комуса — ‘невыносимого эйбл Бэссингтон’ — и они все смогут жить в этом доме. Она совершает ошибку, когда пишет Комусу, прося его быть особенно внимательным к младшему брату Эммелин, который учится в той же государственной школе, что и Комус. Как правило, Комус пользуется первой же возможностью, чтобы поколотить мальчика, разрушая надежды его матери.

Два года спустя, теперь уже молодой человек, Комус

твердо решив не превращаться в полезного члена общества. Когда дядя находит ему должность секретаря губернатора Вест-Индии, Комус уговаривает друга написать сатирическую статью о его будущем работодателе, которая появляется в новостях. бумага за подписью Комуса; предложение о работе отозвано.

И так далее; Комус продолжает оставаться остроумным, порочным, хитроумным, аморальным, декоративным и решительно бесполезным. Элейн, богатая и довольно привлекательная девушка, влюблена в него; Комусу удается оттолкнуть ее, и она выходит замуж за другого. В конце концов, Комус вынужден устроиться на работу в Западную Африку. Ему это наскучивает , и он ненавидит это. Перед уходом у него возникает предчувствие своей смерти. В последний раз, когда мы его видели, он сидел на коричневом Африканский склон холма, наблюдающий за муравьиной деятельностью чернокожих. ‘ В его глазах это было так тривиально, так лишено интереса, и все же это было так реально, так серьезно, так неумолимо в своей непрерывности’. Позже, Франческа получает телеграмму, извещающую ее о его смерти от малярии.

Саки тщательно проанализировал значение ценностей, которые он отстаивал в ранних рассказах, и понял, что они нереальны. Он слишком честен, чтобы не признать этого. Но это делает его интеллектуальным и моральным банкротом.

Как бы он вышел из тупика? Ответ таков: скорее всего, он бы этого не сделал. В любом случае, война избавила его от необходимости принимать решение. Если бы он выжил, то, возможно, ферма в Сибири помогла бы найти решение: отвержение общества, возвращение к простоте природы… Но в Бассингтоне есть эпизод, который говорит об обратном. Во время поездки за город Элейн встречает мужчину, которого она когда-то знала, авантюриста на пенсии, который сейчас управляет небольшой фермой, и описывает его жизнь как “похожую на старые хроники средневековой Европы в те дни, когда там царила своего рода упорядоченная анархия”. Это звучит так, как будто Саки излагает свои собственные основные ценности. Сидя там, в маленьком загоне, густо заросшем высокими сорняками и буйной травой, в тени старого серого сарая, потрепанного непогодой, и слушая эту хронику чудесных событий, наполовину фантастическую, наполовину вполне реальную, она с трудом могла поверить, что в нескольких милях от нее в самом разгаре вечеринка в саду. …“Она считает ферму “волшебным городом” и говорит владельцу, что ему можно позавидовать. “Завидовали?” он говорит,

и рассказывает ей, что однажды прочитал рассказ об искалеченном журавле , который жил в парке: “Там была одна строчка, которую я всегда буду вспоминать. член: - Это было неубедительно, вот почему оно было ручным. Манро раскусил “Возвращение к природе” Руссо, но у него не было лучшего предложения.

Почему “Невыносимый Бассингтон” так странно запоминается, хотя его вкус такой неприятный? (Она появилась в 1912 году, задолго до послевоенной эры разочарования.) Лично я считаю, что сцена, которая преследует меня с тех пор, как я прочитал роман в возрасте четырнадцати лет, — это последнее появление Комуса, когда он сидит у мутной реки, чувствуя, что все это так тривиально и в то же время так реально. Это ставит фундаментальный вопрос с поразительной ясностью. Комус знает, чего он не хочет, но понятия не имеет, чего он хочет на самом деле. Предположим, что сейчас ему приходит телеграмма с сообщением о том, что он получил наследство и может вернуться к своей обычной жизни. Было бы это тем, чего он хочет? Очевидно, что нет. Скука привела к потере контакта с реальностью. Но эта ‘реальность Африка - это тоже не выход. Несмотря на свое явное постоянство, на самом деле он ничуть не лучше Лондона. Что-то в человеке жаждет более глубокой реальности, отсюда и фраза Акселя “Что касается жизни…”, но как

человек вступает в контакт с этой другой реальностью? ,

Или — не менее интересный вопрос с точки зрения романиста — как мы теряем контакт с ней? Скука, отсутствие жизненных устремлений приводят к тому, что сознание становится “плоским”, как бутылка содовой, которую оставили открытой. Но слово “плоский” дает еще один интересный ключ к разгадке. Когда я нахожусь в состоянии “широкоугольного сознания”, я не только осознаю больше, чем когда нахожусь в состоянии “узкоугольного восприятия”. Я вижу все это совершенно по-другому. И Я могу сравнить разницу только с тем, как если бы вы увидели рисунок или фотографию чего-то, а затем увидели реальный предмет в трех измерениях. Или подумайте о красных и

зеленых целлофановых очках, которые дети носят в рождественских чулках, и о наборе размытых фотографий. Вы смотрите на фотографию смотрите сквозь очки, и сначала она выглядит немного четче, но все равно остается просто фотографией. Затем внезапно изображение становится трехмерным.

Вот что происходит в моменты внезапного соприкосновения с реальностью: мир перескакивает из двухмерного в трехмерное пространство. И если я испытаю

при внезапной усталости изображение так же резко переходит из трехмерного в двухмерное.

Если немного поразмыслить, то станет понятна причина этого. Когда я счастлив и полон энергии, я могу позволить себе спокойно смотреть на вещи и по-настоящему видеть их. Происходит слабый толчок — как при переключении вашего автомобиля на повышенную скорость, — и подсознание реагирует расслабляет. И тогда кажется, что предметы, на которые вы смотрите, распускаются, как те бумажные цветы, которые вы ставите в воду, и превращаются в трехмерные объекты. С другой стороны, жизнь сложна и трудновыполнима, и в течение девяноста девяти процентов своего времени я не могу позволить себе перегибать палку. Чтобы разобраться в этом сложном мире, мне нужен визуальный эквивалент стенографии: я воспринимаю красный шумящий объект как приближающийся автобус, а зеленое пятно впереди - как сигнал светофора, который может меняться по мере моего приближения. Я “читаю со скоростью” окружающий мир. И для этого я намеренно лишаю его третьего измерения — реальности — и превращаю в набор плоских символов, которые легче сканировать. Когда я устаю, робот-компьютер в моем подсознании автоматически переключается на двумерный режим, чтобы сберечь энергию.

Очевидно, именно поэтому Руссо не любил цивилизацию. Из-за

своей сложности она не позволяет нам расслабиться в трехмерном сознании мыс. Мы щелкаем переключателем “овердрайв”, но это не срабатывает; внутреннее напряжение остается, а реальность вокруг нас остается пугающей намеренно плоский. Главное преимущество природы в том, что она побуждает расслабление.

И в этом, конечно, вся беда. Иф часто приводит к чрезмерному расслаблению. Подсознание работает лучше всего, когда вы постоянно подстегиваете его. наполните его целеустремленностью. Обычный сельскохозяйственный рабочий или сельский житель испытывает не больше трехмерного сознания, чем измученный горожанин. Вот почему Оберманн нашел солнце свет бессмысленный. ‘Природа’ - это не решение проблемы; решение находится внутри нас.

Все это подводит нас к сути вопроса, к проблеме , которая будет возникать в различных формах на протяжении всей оставшейся части этой книги. Мы ощущаем узкоугольное, двухмерное сознание девяносто девять процентов времени - или, скажем, девяносто пять. Трехмерное сознание - довольно редкое явление. И, как заметил Вордсворт, с возрастом это происходит все реже. Что вряд ли имеет значение, если мы осознаем, что мир, который мы видим, широкоугольный.

1

РЕМЕСЛО РОМАНА

сознание реальнее и правдивее, чем мир, который мы видим в “повседневном сознании’. Но жалость к себе и усталость могут привести нас к опасному выводу, что “обыденное сознание показывает нам мир таким, каков он есть на самом деле”, и что трехмерное сознание в какой-то мере искусственно, как “опиумные видения” де Квинси. Это не сознательное суждение. Это чувство холода , которое пробирает до глубины души,

внутренняя уверенность в том, что скука, тривиальность и уныние более долговечны и, следовательно, более реальны, чем внезапные вспышки абсурдной радости.

Как мы видим из этого анализа, это не соответствует действительности. Тадж-махал Махал-махал и Великая Китайская стена более реальны и впечатляющи, чем любая из их фотографий. Мир трехмерен, и наше обычное двумерное сознание лишило его измерения реальности. Если бы мы только могли понять это, глубоко, инстинктивно, мы бы решили одну из самых серьезных проблем, с которыми мы, вероятно , столкнемся в течение жизни.

И еще одно замечание. Трехмерное изображение применимо, конечно, ко всем видам восприятия, не только к визуальному. Если я изголодался по музыке, симфония Моцарта, звучащая по автомобильному радио , может привести меня в восторг. Если я устал и мне скучно, то тот же самый символ фальшь, воспроизводимая в стереосистеме через лучшие динамики, может оставить меня равнодушным. Правда в том , что для того, чтобы в полной мере насладиться симфонией, мне нужно придать ей определенную энергетику, точно так же, как мне нужно добавить воду и молоко в смесь для торта. Пытаться слушать симфонию, когда в голове пусто, - все равно что пытаться съесть смесь для торта прямо из упаковки; от этого у меня только забивается рот. (Именно это имел в виду философ Гуссерль, когда говорил, что сознание является интенциональным, но нам нет необходимости вдаваться в подробности.) Опыт должен быть “восстановлен”, как яичный порошок. Итак, у нас есть, по крайней мере, наметки ответа на вопрос: как нам восстановить контакт с реальностью? Прежде всего, необходимо быть оптимистом, то есть знать, что трехмерное сознание реальнее и в некотором смысле более естественно, чем двумерное. Это, в свою очередь, позволяет сформировать в нас определенную “энергию оптимизма” — своего рода состояние “радостного ожидания”, которое является важным компонентом для преобразования двумерного опыта в трехмерный.

И теперь у нас есть концепции, которые позволяют нам понять неудачи стольких романистов. Бэссингтон Саки одержим

из-за своей нелюбви к авторитетам, в окружении людей, которые ожидают , что он что-то “сделает” и “добьется чего-то от себя”, он впадает в пассивный и сатирический гедонизм. Дрейф становится образом жизни; это неизбежно приводит к более или менее постоянному двухмерному сознанию. Очевидно, это было отражением душевного состояния самого Саки, как мы можем видеть из романа; мир, который он нам показывает, плоский и насквозь негативный.

По крайней мере, он инстинктивно распознал проблему, что и придает роману странную жизненную силу. Великие романисты терпели — и еще не раз потерпят — от нее поражение. Например, Д. Х. Лоуренс, чье творчество во многом сходно с творчеством Манро. На первый взгляд, это кажется абсурдным; Лоуренс в целом более живой и сложный писатель, чем Манро. И все же сравнение справедливо. Лоуренс также озабочен вопросом о том, как цивилизация приводит к потере контакта с реальностью. Он также ненавидит средний класс и придерживается двойственных взглядов. принадлежность к высшим классам. И хотя мы склонны думать о нем как о писателе, которого в первую очередь интересовал мир инстинктов и природы, удивительно, как много в его творчестве мрачно негативного. Между “Белым павлином”, его первым романом, и “Любовником леди Чаттерлеф”, его последним, он исследует целый ряд решений, которые оказываются ложными или неадекватными. В Белом Пикок, ответ, по-видимому, кроется в природе и инстинктивной жизни тела; но даже в этом случае герой-молодой фермер становится безнадежным пьяницей. В “Нарушителе границ” Лоуренс начал рассматривать возможность того, что ответом может быть секс. Ведь оргазм - это внезапный прилив энергии, который превращает двумерное сознание в трехмерное . Но это порождает новые проблемы. В сексе участвует другой человек, другая личность, и это, вероятно, приведет к столкновению желаний. В сыновья и любовники, Радуга и женщин в Любовь, он размышляет об этой проблеме идеального отношения между мужчиной и женщиной. Все оказывается сложнее , чем кажется на первый взгляд, — настолько, что он, кажется , теряет свою былую уверенность в том, что сексуальные отношения - это решение проблемы. В этих романах мы также видим, что Лоуренс очень ясно говорит о том,

что ему не нравится: индустриализм, интеллектуальная ловкость высокомерие, снобизм, властная сила воли; но, как и Саки, он , похоже, имеет лишь самое смутное представление о том, чего хочет. В

Мл

ИСКУССТВО РОМАНА

ЧТО КАСАЕТСЯ ЖИЗНИ . .

86

В “Роде и кенгуру” Аарона З он исследует идею о том, что отношения между мужчиной и женщиной должны быть дополнены глубокими и мистическими отношениями между мужчиной и женщиной. Лоуренс также экспериментирует его вдохновляет мысль о том, что он сам может стать духовным лидером или мессией. В “Пернатом змее” глубокий мир инстинктов и реальности отождествляется с темными богами Мексики, которые возвращаются, чтобы изгнать христианство. В основе сюжета лежит история о “Женщина, которая уехала верхом” еще больше проясняет ситуацию; Американская женщина, попавшая в ловушку собственного эго и моральной черствости, порожденной цивилизацией, находит высшее удовлетворение в том, что позволяет мексиканским индейцам принести себя в жертву их темным богам. Лоуренс довел “Возвращение к природе” Руссо до крайности и непреднамеренно продемонстрировал его абсурдность. В “Любовнике леди Чаттерлеф” он возвращается к идее о том, что решение сила заключается в сексе, и сцены, в которых Констанс Чаттерли находит сексуальное удовлетворение в отношениях с егерем, обладают значительной силой. Но то, как мы хотим знать, что произойдет дальше, книга становится все менее убедительным; трудно поверить, что жизнь в лесничий домик-оптимальное решение проблемы проблемы цивилизации. В книге также

присутствует раздражительный, придирчивый тон , горький привкус, который, кажется, противоречит мистическим утверждениям об искупительной силе секса. Лоуренс загонял себя в тот же тупик, что и Саки в Бассингтоне. И, как и Саки, он умер, оставив проблему нерешенной. Его книги похожи на стопку бумаги для заметок, испещренной заметками о возможных решениях — все они незавершенные.

Но если мы присмотримся к Лоуренсу как к писателю, мы сможем увидеть, что пошло не так. Не может быть сомнений в том, что он глубоко заинтересован в том, чтобы заставить людей осознать, что их сознание узко и неадекватно. Все его работы подчеркивают осознайте, что мир более огромен и сложен, чем мы думаем; люди должны каким-то образом отвлечься от банальностей , на которые тратится их жизнь, и осознать эту мистическую “непохожесть ” Вселенной. Сила его работ заключается в его способности показать эту “непохожесть’. Его ошибка заключается в предположении, что враг — это “сознание”, дневное сознание, что приводит его к предположению, что ответ кроется в какой-то более темной, ограничивающей форме сознания. Дневное сознание, которое он

антипатии - это то, что я назвал узкоугольным сознанием; альтернативой является не бессознательный мир инстинктов, а широкоугольное сознание, включающее в себя инстинкт. (Если немного поразмыслить, то станет ясно, что, когда мы находимся в состоянии широкоугольного сознания, мы более тесно соприкасаемся со своими инстинктами.) Лоуренсу не удалось уловить это различие; вот почему его работа, при всей ее гениальности, остается неудовлетворительной.

Вывод из всего этого можно рассматривать как центральный тезис этой книги: там, где речь идет о мастерстве романа, небольшое понимание его основных целей и мотивов стоит большого недисциплинированного таланта.

Давайте подытожим некоторые из основных выводов, сделанных на данный момент:

1. Цель романа - создать широкоугольный сознательный образ.

мыс. Обыденное сознание узко и ограниченно; роман - одна из самых интересных компенсаций, которые до сих пор изобретал человек.

2. Роман - это замена опыта. Большинство из нас жаждут получить гораздо более широкий спектр впечатлений, чем позволяет наша жизнь. В какой-то степени роман может это обеспечить. Он может даже обеспечить такие формы опыта, которые были бы невозможны в реальности.

3. Роман - это форма мысленного эксперимента. Как и мысленные эксперименты философа, его цель - научить нас чему-то о реальном мире.

4. В идеале цель романа - создать не только широкоугольное, но и трехмерное сознание. наслаждение — нечто сродни опиумному опыту (чувство расслабления и открытости), но с неизменным чувством реальности - осознание огромной и завораживающей сложности мира.

5. Неудачные романы - это мысленные эксперименты, которые не “получились правильными”, как неправильный расчет или лабораторный эксперимент, в ходе которого испытуемый ментер допустил какую-то критическую ошибку.

6. Целью всех этих мысленных экспериментов является исследование понятие человеческой свободы.

пять

Формула успеха

Эта глава будет короткой. Ее цель - просто успокоить любого начинающего романиста, который считает, что написать художественно успешный роман - задача почти невыполнимая. Напротив, это довольно просто, и к этому прибегали тысячи раз. В некотором смысле, основное правило - это просто закон биологии. С точки зрения биологии, свобода - это снятие напряжения. Следовательно, успешный роман - это тот, который создает напряжение, а затем позволяет ему разрядиться, подобно

разразившейся грозе. Викторианская мелодрама — или раннее голливудское кино, — которая начинается с того, что злодей подкручивает усы, планируя какую-нибудь халатность, мгновенно создает это напряжение: даже у самого искушенного зрителя возникает определенное желание увидеть, как злодей получит по заслугам. Джордж Мередит, самый “сложный” из романистов викторианской эпохи, беззастенчиво использует ту же формулу в начале своего лучшего романа:

За младенчеством Уиллоуби, пятого в роду после Саймона Паттерна из Паттерн-Холла, главы этой семьи, юриста, человека с солидными знаниями и непоколебимыми амбициями, который хорошо понимал, что такое фундаментальная работа в обществе, с угрожающим беспокойством следили многие, как видимые, так и невидимые. Дом, и был наделен силой говорить “нет” первые агентов разрушения, осаждали родственники.

Не запоминающийся и яркий зачин, вы можете чувствовать себя. Многие современники Джордж Мередит похожие резер люден о его стиле. Тем не менее, этот вступительный абзац говорит нам о многом. В нем говорится о том, что основатель семейного состояния, Саймон Паттерн был юристом и, следовательно, членом

принадлежащий к среднему классу, чьи амбиции превратили его в состоятельного джентльмена. Из его отношения к “осаждающим родственникам” мы также заключаем, что он был чем-то вроде Скруджа. Поэтому мы не удивлены, узнав, что его потомок, сэр Уиллоуби Пэт терн, тоже безжалостный эгоист. В той же короткой главе, Далее Мередит рассказывает, что, когда сэр Уиллоуби получил титул и деньги, он отправил чек дальнему родственнику, о героизме которого в Китае писали газеты. Он также пригласил офицера навестить его, когда будет удобно. В назначенное время полицейский идет по подъездной дорожке с его сумкой в руках — коренастый мужчина, “определенно не похожий на джентльмена’. Поэтому, когда ему вручают визитную карточку лейтенанта Паттерна, сэр Уиллоуби отсылает лакея обратно с сообщением “его нет дома”. И коренастый лейтенант в широкополой шляпе удаляется по подъездной дорожке под сгущающимися дождевыми облаками.

И вот, не успев прочесть и двух с половиной страниц, читатель уже находит “Эгоиста” отвратительным. И это было сделано без какого-либо диккенсовского проявления сочувствия к обездоленным; Мередит слишком искушен, чтобы скрывать свои чувства. Но он вызывает у читателя точно такой же эффект, как и Диккенс: сильное желание увидеть, как злодей получит по заслугам.

Мередит слишком умен, чтобы заставить читателя долго ждать. В следующей главе мы узнаем, что Летиция Дейл, застенчивая девушка , живущая в поместье, влюблена в сэра Уиллоуби, и что он дал ей повод думать, что она может стать леди Паттерн. Но он бросает ее, чтобы обручиться с красавицей Констанцией Дарем, чьи чистокровные черты принесли ей прозвище “Скаковое отребье’. Мы вспоминаем, что в конце предыдущей главы именно эта юная леди гневно покраснела , когда сэр Уиллоуби “подрезал” своего не по-джентльменски воспитанного кузена, и мы получаем первый намек на то, что путь эгоиста может оказаться не таким гладким, как он надеется. Несколькими страницами позже она сбегает с военным. И все же, если сэр Уиллоуби и оскорблен своим отказом, он этого не показывает. Когда Летиция спрашивает о Мисс Дарем, холодно отвечает он, “Насколько мне известно, никакой мисс Дарем нет”. Итак, злодей по-прежнему цел и невредим, и мы с нетерпением читаем дальше, ожидая следующей неудачи….

9 °

ИСКУССТВО РОМАНА

Короче говоря, несмотря на безупречный стиль и изощренную иронию, основные приемы “Эгоиста” столь же грубы, как у Суини Тодда, Демона-цирюльника с Флит-стрит. Мередит знает, что весь его интеллектуальный блеск только раздражал бы читателя без этого скрытого обращения к очень простым человеческим эмоциям и основной модели напряжения и разрядки напряженности. За эти первые три или четыре главы он уже написал роман в двух словах и рассказал читателю , чего именно следует ожидать. Теперь, полностью завладев нашим вниманием,

он приступит к написанию всего романа заново, в гораздо более неторопливом порядке. Сэр Уиллоуби возвращается из заграничной поездки — предположительно, чтобы зализать раны — со своим кузеном Верноном, который должен стать управляющим поместьями. Женится ли он теперь на Летиции Дейл? Конечно, нет. Он повторяет свой проступок — вселяет в нее надежду, а затем обручается с другой — на этот раз с Кларой Миддлтон, дочерью врача. Теперь мы увидим, как его унижение с Констанцией Дарем повторяется в большем масштабе.

Сэр Уиллоуби также привез с собой молодую Кроссджей Паттерн, сын не по-джентльменски воспитанного лейтенанта. Разве это не ошибка? Наверняка Мередит сейчас показывает злодея в благожелательном свете, как человека, который раскаялся в своем безжалостном обращении со своей кузиной? Но нет; вскоре становится очевидно , что этот акт благотворительности направлен исключительно на то, чтобы сэр Уиллоуби был доволен собой. Его эгоизм имеет множество тонких изгибов и перипетий. И утонченность автора льстит уму читателя: это не грубая мелодрама, это скрупулезно правдиво по отношению к жизни. …

И вот мы наблюдаем, как вторая невеста сэра Уиллоуби переживает переживая то же разочарование, что и в первый раз, и растущую привязанность между ней и кузеном сэра Уиллоби Верноном. Когда сэр Уиллоуби понимает, что его собираются бросить во второй раз, он пытается успокоить свое уязвленное самолюбие, предлагая Летиции выйти за него замуж. Разумеется, она отказывается. (В реальной жизни она бы не отказалась, но в романе ее задача - дать еще один пинок его эгоизму.) Теперь он пытается устроить брак между Верноном и Кларой — еще одна попытка убедить себя, что , когда он дергает за ниточки, марионетки начинают танцевать. Но даже это

я

ему отказывают в удовлетворении, когда Клара говорит ему, что она и Вернон в любом случае намеревались пожениться…. Теперь все, что остается эгоисту, - это припасть к ногам Летиции и

умолять ее выйти за него замуж в качестве одолжения, даже если она его больше не любит. Конечно, она любит его, но не подает виду; просто принимает его. Итак, роман заканчивается грандиозным примирением . В доме не осталось ни одного сухого глаза. Нам даже нравится сэр Уиллоуби.

Конечно, это нелепо. Если он такой же ублюдок, как Мередит уверена, что он не изменится за одну ночь. Через полгода он, вероятно, будет издеваться над бедной девочкой и вести себя так же отвратительно, как и прежде. При ближайшем рассмотрении вся книга не более “правдива”, чем “Рождественская песнь” Диккенса. Как далеко если на то пошло, это просто еще один викторианский роман, полный абсурд события. Но мы не против —даже когда мы смотрим сквозь трюк. Мы наслаждаемся позволяя Мередит манипулировать эмо ний. Нам нравится общаться с сэром Уиллоуби, мы обожаем Летицию и сочувствуем Вернону и Кларе. И тот факт, что Мередит обращается к таким простым эмоциям, хотя и кажется утонченной и интеллектуальной, заставляет нас чувствовать, что мы все по-настоящему гениальны….

В этом-то и заключается весь фокус: напряжение и разрядка напряженности, вызывающие ощущение свободы. Но это может быть реализовано на многих уровнях. Большинство романов Джейн Остин, например, повествуют о привлекательной молодой леди, нуждающейся в муже. Свобода, о которой мечтают ее героини, - это собственный дом и приятный муж. Как и в случае с Мередит, ее остроумие и утонченность не позволяют нам понять, что ее романы - это, по сути, фантазии школьницы, исполняющей свои желания. Их очарование заключается в элементарной простоте сюжета. Так, например, в “Убеждении” мы рассматриваем вариант истории о Золушке с двумя сестрами, одна из которых красивая, блестящая и избалованная, а другая милая, скромная и умная. Скромная сестра Энн в какой-то момент была помолвлена с неким капитаном Вентвортом, но ее семья вынудила ее разорвать помолвку, потому что он небогат; так что восемь лет спустя Энн все еще живет в нищете, в то время как Капитан Вентворт действительно разбогател. … Любой читатель

РЕМЕСЛО РОМАНА

теперь я могу предсказать, что произойдет. Все, что нужно сделать Джейн Остин , - это каким-то образом снова свести Энн и Капитана. И она делает это с инстинктивным мастерством прирожденной рассказчицы, то есть мечтательницы на всю жизнь. Семья переезжает в Бат (потому что у отца финансовые трудности, и он вынужден снимать их дом в Келлинч-холле). Там они вступают в контакт с более широким кругом людей, и могут начаться осложнения. Естественно, Энн вскоре снова встречает капитана Вентворта . И для того, чтобы собрать их вместе под одной крышей, Джейн Остин прибегает к на редкость неуклюжему изобретению; Луиза Мазгроув, главный конкурент Анны за капитана Уэнтуорта, настаивает на том, скача вниз по лестнице на пляж Лайма Регис. ‘Она была слишком поспешна на полсекунды, упала на тротуар на Лоуэр-Кобб и была поднята бездыханной! …ужас этого момента охватил всех, кто стоял вокруг”. Луизу забирают в дом друзей капитана Вентворта, а тихая и способная Энн остается ухаживать за ней. И так далее. На этом роман не заканчивается. Джейн Остин слишком сильно наслаждается своей романтической фантазией, чтобы довести ее до конца. Энн убеждается, что капитан Вентворт любит Луизу. Капитан Вентворт считает, что Энн влюблена в своего кузена, некоего мистера Эллиота, который оказывается злодеем. И, наконец, все выясняется, и различные пары расходятся по парам, как в музыкальной комедии. Все это, по сути , пустая болтовня, потому что, если бы у Энн была хоть капля здравого смысла, она вышла бы замуж за капитана Вентворта, когда ей было девять лет подросток. Но тогда не было бы романа, и это было бы очень жаль, потому что убеждение - это восхитительный образец детального мечтания наяву.

Но свобода, которая интересует Джейн Остин, очевидно, находится на более низком уровне, чем свобода, которая интересует современного романиста , такого как Жан-Поль Сартр. Матье Деларю, главный герой его трилогии “Пути к свободе” , одержим другими формами свободы — моральной, политической и ‘экзистенциальной’. И когда мы сравниваем Матье Деларю с Энн Эллиотт, мы понимаем, почему проблемы Сартра как романиста намного серьезнее, чем у Джейн Остин. Матье - доцент, и он глубоко недоволен собой, несмотря на то, что

я

он точно знает, чего хочет. У него есть любовница, и она беременна; в любом случае, он ее больше не любит. Он влюблен в одну из своих студенток, но он ей безразличен; и в любом случае Сартр знает, что это ничего бы не решило, даже если бы она это сделала. Как и Комус Бассингтон, Матье знает, чего он не хочет, но понятия не имеет, чего он хочет на самом деле. Его отталкивает буржуазная идея безопасности и материального успеха; он не верит в религию; он не может придумать ни одной убедительной уловки. одерживает победы над коммунизмом, хотя он его и привлекает. В первом томе, “Веке разума”, у него, безусловно, есть проблема , которая создает необходимое напряжение: он должен найти деньги для своей любовницы, чтобы сделать аборт, и никто ему их не одолжит.

Самое странное, что этот роман, первый том которого вышел, имеет успех и приносит удовлетворение, хотя Матье ни на шаг не приблизился к обретению внутренней свободы. Его любовница решает проблему своей беременности, выходя замуж за гомосексуалиста. И мы погружаемся в проблемы различных персонажей: гомо сексуальный, молодой клептоман, певец из кабаре и так далее. Дойдя до последней страницы, вы уже готовы открыть второй том, потому что хотите знать, что происходит с персонажами. Но примерно на середине второго тома у читателя возникает первое неприятное подозрение. Возможно ли, что Сартр не знает , куда он идет? Сто страниц спустя сомнений быть не может . Каким бы поразительным это ни казалось, но у нас есть автор, который отправляет нас в путешествие, не имея ни малейшего представления о пункте назначения — и без всякой гарантии, что мы действительно куда-нибудь прибудем.

Как такое может быть? Что пошло не так? Мы можем ответить на этот вопрос вопрос, даже если Сартр не может этого сделать. Он упустил из виду основное правило, касающееся напряжения и его снятия. Он пришел к ошибочному выводу, что причина, по которой Первый том был таким интересным, заключалась в том, что в нем постоянно переходили от одного персонажа к другому. Теперь он пытается сделать то же самое в большем масштабе, увеличивая количество персонажей и расширяя свое полотно до тех пор, пока оно не охватит всю Европу за несколько месяцев до

вторжения Гитлера во Францию. Он ошибочно полагает, что серьезность его темы и надвигающаяся катастрофа войны не оставят читателей равнодушными. Это не так. Читателю нужен более подробный обзор.

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ РОМАНА

ФОРМУЛА УСПЕХА

95

94

совершенно простая проблема, которая могла бы занять его разум, например , поиск Матье денег на аборт. Без такой проблемы не может быть ни напряженности, ни снятия напряжения. Он даже фиксирует смертный грех против напряжения путем переключения произвольно от эпизода к эпизоду в середине абзаца, так что просто как вы заинтересованы в одном наборе символов, то он интро рассчитать ассортиментом. Тем не менее, есть несколько очень удачных эпизодов, которые совершенно ясно показывают, что пошло не так. Это история молодого романтичного пацифиста Филиппа, который убегает из дома, и в Париже его подбирает гомосексуалист. В тот момент, когда происходит встреча, читателю становится очень интересно узнать, что происходит. И, пожалуй, самое запоминающееся захватывающий эпизод из “Отсрочки” (Le Sursis) происходит в поезде, когда эвакуируют больницу для паралитиков, и молодой человек оказывается лежащим рядом с симпатичной девушкой — оба парализованы ниже пояса. Наступает момент, когда девочке приходится вызывать медсестру, потому что у нее диарея, и ей нужна палата. под нее ставится горшок. В течение нескольких минут он чувствует огонь потрясенный, он обретает контроль над собой, говорит себе, что она больна, и чувствует прилив любви и нежности. Это пример того, как роман открывает новые горизонты. Но Сартр сразу же Дейтли переключается на сцену, в

которой политики зачитывают заявление Масарика о подчинении Гитлеру. Он, очевидно, считает, что каждый серьезный читатель найдет эту смену обстановки значительной и трогательной. На самом деле, это раздражающая скука, и я не сомневаюсь, что каждый, кто когда-либо читал эту книгу, поспешно пролистал следующую дюжину или около того страниц в поисках следующего эпизода с участием молодой пары. Задолго до окончания третьего тома роман распался. Сартр начал работу над четвертым томом, но забросил его. Большинство читателей сделали это задолго до этого.

Но является ли “Дороги к свободе” провалом из-за того, что Сартр не смог решить проблему того, как Матье достигнет свободы? Очевидно, что нет, поскольку первый том настолько успешен. Это провал , потому что Сартр забыл соблюдать основной закон напряжения и разрядки.

И это, как мы теперь видим, и есть то, что пошло не так с vast

такие композиции, как “Жан-Кристоф” Роллана и “Кристин Унсет” Лавransдаттер — даже в “Войне и мире”. Элемент напряжения и разрядки в “Жан-Кристофе” исчезает, как только музыкант добивается успеха. И если бы в этот момент Роллан сказал: “И жил он долго и счастливо…”, читатель отложил бы книгу, чувствуя себя вполне удовлетворенным. Но если Роллан намерен продолжать, ему нужно начинать все сначала, создавая новое напряжение. Есть и другая возможность, которая была бы правильным решением проблемы. На ранней стадии романа Роллан должен был предвидеть какую —то отдаленную и величественную цель для своего героя - возможно, какую-то что-то вроде “Творения Байройта” Вагнера или какой-нибудь потрясающей, дальновидной Девятой симфонии, которая изменит судьбу мира. И затем, с достаточным количеством намеков на эту потрясающую кульминацию, роман мог бы растянуться на пять тысяч страниц — при условии, что Роллан также сохранил серию эпизодов, снимающих напряжение, в рамках этой структуры. Роман, который заканчивается просто смертью героя, по сути , воспринимается неправильно.

Конечно, вряд ли имеет смысл говорить, что “Убеждение” - более “успешный” роман, чем “Жан-Кристоф”, если только не добавить, что Ромен Роллан ставил перед собой более высокие цели, чем “Джейн”. Остин. Роллан пытался написать об огромном

стремлении к свободе, которое доминировало в Бетховене, а не о желании девушки из среднего класса найти мужа. И снова мы возвращаемся к Дэвиду Линдси проводит различие между романами, которые описывают мир , и романами, которые пытаются его объяснить. Или, проще говоря, между ‘людьми высокого полета” и “людьми низкого полета’. Джейн Остин, Шарлотта Бронте и Энтони Троллоп - прекрасные романисты, но они низкого полета. Роллан, Сартр, Д. Г. Лоуренс, Достоевский и сам Линдси были писателями высокого полета. Гораздо легче написать успешный роман. роман “низкого полета”, а не успешный роман “высокого полета”. Я мог бы назвать дюжину “успешных” романов низкого полета, не переводя дыхания, начиная с “Памелы”, “Гордости и предубеждения” и “Джейн Эйр”, включая “Историю мистера Полли” Уэллса, Арнольд Беннетт - Визитная карточка, Кингсли Эмис - Счастливчики Джим и Джон Комната Брейна на самом верху. Все это заканчивается удовлетворительным результатом “достигни мент’ на различных уровнях. Но это заняло бы у меня очень много времени

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ РОМАНА

ФОРМУЛА УСПЕХА

чтобы составить список из дюжины успешных людей “высокого полета”, мне , возможно, придется в конце концов признать свое поражение. Достоевский и право ренсы, очевидно, люди высокого полета, но лишь немногие из их романов оставляют у читателя то чувство тихой удовлетворенности — как после хорошей трапезы, — которое мы испытываем в “Эгоисте” и “Убеждении”. И это, очевидно, потому, что абсолютно успешный роман заканчивается решением проблемы, которую он создал, а проблемы, поднятые высокопоставленными лицами, слишком велики, чтобы их можно было решить так аккуратно. Большинство шедевров художественной литературы двадцатого века в этом смысле неудачны: например, “Человек без качеств” Музиля, “Лоуренс” “Влюбленные женщины”, “Гластонберийский роман” Джона Каупера Пауйса , “Близкие и далекие” Л. Х. Майерса, даже “Воспоминания о прошлом” Пруста. (О большинстве из них я расскажу позже).

Я могу назвать только две работы двадцатого века, которые можно было бы отнести к разряду успешных “работ высокого полета”: “The “Небесные корни” и “Трудный путь” Хьюго фон Гофмансталя Человек (последнее - пьеса, но правила драматургии в основном схожи с правилами романа). Герой “Небесных корней ” - человек, одержимый истреблением дикой природы в Африке, особенно слонов. Это звучит достаточно бесперспективно; на самом деле борьба Мореля за сохранение слонов становится символом борьбы человека двадцатого века за самосохранение против собственного стремления к саморазрушению. Это один из немногих романов двадцатого века, который заканчивается тем, что вызывает у читателя огромный прилив оптимизма по поводу людей и человеческого духа.

“Трудный человек” также заслуживает упоминания здесь, потому что это амбициозная попытка великого австрийского поэта воплотить свое собственное представление о сверхчеловеке, своего рода идеале: в этом смысле его можно рассматривать как законного преемника “Разбойников” Шиллера. Герой, Кари Буль, вряд ли относится к героическому типу. Представитель австрийской аристократии, все его достоинства приглушены, скрыты под поверхностью. Он добрый и внимательный, обладает высоким интеллектом. джентльмен и в то же время обладает глубокой интуицией. В соответствии с китайским представлением

о “выдающемся человеке”, он предпочитает скрывать свои качества; это только заставляет людей преследовать его. Глубоко интуитивная природа его интеллекта заставляет его не доверять словам; для него мучительно пытаться превратить свои чувства и восприятие в реальность.

слова, особенно в “обществе”. Он чувствует, что все это неизбежно превратится в гротескную паутину недоразумений. События, происходящие в пьесе, как будто оправдывают его позицию. Старый друг, граф Хехинген, умоляет его вмешаться вэнэ, чтобы убедить свою бывшую жену вернуться к нему. А его сестра умоляет его попытаться убедить красивую девушку из аристократической семьи, Хелен Альтенвил, выйти замуж за ее сына Стани. Есть одно абсурдное осложнение. И графиня Хехинген, и Хелен Альтенвиль тоже влюблены в Кари. Но он позволяет уговорить себя прийти на вечеринку, чтобы поговорить с обеими женщинами. Взывая к ее сентиментальности, он почти убеждает графиню Хехинген вернуться к мужу. Но Хелен - другое дело; ее интуитивный интеллект не уступает его собственному, и в конце концов он обручается с ней. Но до сих пор не ясно , женится ли он на ней потому, что любит ее, или потому, что

Он слишком джентльмен, чтобы отвергнуть женщину, которая говорит ему , что любит его.

В таком изложении это вряд ли можно назвать шедевром. Но это шедевр Гофмансталя, потому что это его самая большая работа. j успешная проекция образа самого себя. Эта пьеса на самом деле о

проблема человека, который более умен и чувствителен , чем общество, в котором он живет. Он не “аутсайдер”, не агрессор.- Я решительно отвергаю общество. Он готов жить по ее правилам, чтобы

j соблюдает общепринятые правила, но старается соблюдать определенную дистанцию

я между собой и другими людьми. Он вполне готов к жизни

как духовный изгнанник. Даже восхищение, которое он вызывает

у других людей, смущает его.

} Величие пьесы заключается в тонкости, с которой она написана.

; показывает разницу между Кари Буль и различными

персонажи, для которых слова не содержат двусмысленностей. Это мастер это часть психологического наблюдения, исследование различных типов

от эгоизма и самообмана. Но это также является опровержением

Легенда двадцатого века о том, что умный и чувствительный человек

Я обречен на неудачу и поражение. Как корни

на Небесах это говорит о том, что такой человек должен быть лидером, а не

я неудачник. Его место во главе общества, а не на самом дне,

j И, говоря это, мы подошли к сути проблемы

Я о романе в двадцатом веке. Романист может только проецировать

ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ РОМАНА

ФОРМУЛА УСПЕХА

ясное представление о себе, если он достаточно четко знает, чего хочет. Ричардсон, Джейн Остин, Шарлотта и Эмили Бронте - все они могли бы писать удовлетворительные романы, потому что их желания были прямолинейными. Но вполне вероятно, что любой, кто в двадцатом веке берется за написание романа, понятия не имеет о том, чего он — или она — хочет. И все же, если бы вы

смогли разобраться в слоях неопределенности, вы бы пришли к одной фундаментальной уверенности. У всех них есть ощущение, что, каким бы грязным и мошенническим он ни был. объединяя их повседневную жизнь, “акт творения” должен в какой-то мере как позволить им восторжествовать над этим, получить контроль над этим. Иными словами, человеческие существа, по-видимому, обладают любопытным чутьем, подсказывающим, что возможности разума шире, чем мы обычно предполагаем. Каждый серьезный писатель испытывал это чувство: пишешь о проблеме, которая его беспокоит, а потом внезапно испытываешь прилив сил и чувство отрешенности, как будто превратился в воздушный шар и улетел подальше от проблемы.

Все это приводит нас к выводу, что писатель двадцатого века в принципе не хуже Ричардсона или Джейн Остин; на самом деле, во многих отношениях он лучше, поскольку наша цивилизация интеллектуально более “открыта’. Главная задача писателя - осознать, что он пытается создать зеркало, в котором он сможет увидеть свое собственное лицо. Как только это будет понято, проблема уже наполовину решена. Поначалу зеркало может быть непрозрачным и мутноватым, но по мере того, как он будет смотреть, оно постепенно прояснится, и станет ясно, что это не обычное зеркало, а волшебное зеркало, созданное для высвобождения творческих сил души. сознательный разум.

Еще один важный момент. До сих пор в этой книге были представлены произведения, которые , по общему признанию, являются классическими или шедевральными. Создается впечатление, что хорошее письмо - это сложное искусство , доступное только гениям и профессионалам. Это неправда; зеркальный принцип работает как для любителей, так и для профессионалов, и многие важные произведения искусства были созданы дизайнерами. “Путешествие на Арктур” Дэвида Линдсея - тому пример, Билл “Божественное и распад” Хопкинса - еще один пример. Ни один почитатель Бернарда Шо бы без его ранних романов, однако все они по-дилетантски.

Не всем подобным работам посчастливилось привлечь внимание критиков. В качестве примера можно привести “Китайскую

комнату” Вивиан Коннелл, роман, который имел определенный скандальный успех, когда появился в 1943 году, но так и не получил того признания , которого заслуживает. Он исследует те же проблемы, что и Д. Х. Лоуренс, — то, как цивилизация отделяет людей от их основных побуждений, — и делает это с поразительным успехом.

Николас Буде, еще довольно молодой человек, возглавляет банк , который он унаследовал от своего отца. Банковское дело ему не подходит. Он чувствует себя подавленным, лишенным жизненных сил. Когда он заходит в цветочный магазин , чтобы заказать цветы для своей жены, он держит руки в карманах. Это большие руки рабочего, и он их стыдится.

Вернувшись домой, он узнает, что садовник дочь покончил жизнь самоубийством, и что она писала письма для себя. Новый доктор, Saluby, платит звонок, и они рас материть смерти девушки. Салюби предлагает Николасу попробовать написать письма самому себе в качестве своего рода психологического эксперимента и Николас соглашается.

Салюби с первого взгляда видит, что жена Николаса, Мюриэл, несчастна и расстроена. Когда Николас выходит на прогулку, он начинает соблазнять ее. У них завязывается роман, но она находит его клинический, интеллектуальный подход к сексу невыносимым.

Николас начинает получать анонимные письма, в которых говорится: “В ваших руках воля к смерти. Чья смерть?” Мы также узнаем, что у него роман с его красивой секретаршей мисс Коулман. Но и эти отношения, похоже, не приносят удовлетворения. Каждый понедельник они предаются холодным, жестоким занятиям любовью в ее квартире; она никогда не позволяет ему поцеловать себя. Он всегда оставляет ей деньги в конверте, которые она жертвует на благотворительность. Позже он обнаруживает , что у нее деформация стопы — копыто вместо пальца на ноге — и что именно стыд из-за этого является причиной ее фригидности.

Пока что роман получился душным и душноватым. Все эти люди оказались в ловушке: Николас на своей работе, его жена в трудной жизненной ситуации.- классовое прошлое, мисс Коулман в своем стыде за свое уродство, Салюби в своем интеллектуализме. Затем все начинает меняться. Однажды днем, в маленьком городке, где она встречает Склонная к супружеской

измене, Мюриэл встречает своего партнера,

огромный рыжебородый шотландец. Она отдается ему, повинуясь внезапному порыву; они занимаются любовью на берегу реки, и этот опыт оставляет у нее ощущение, что она впервые в жизни испытывает сексуальное возбуждение.

Тем временем анонимные письма все больше угнетают Николаса ; они подтверждают тайный страх, что его фру попытки в конце концов приведут его к убийству. Однажды, занимаясь любовью, он чуть не задушил мисс Коулман. Когда он замечает, что письма написаны на обычной почтовой бумаге, он начинает подозревать всех вокруг. Напряжение нарастает, как гроза.

Затем, в течение одного эпизода, оно разряжается само собой. Дождливым вечером Субботним утром, уставший и расстроенный, Николас приказывает своему шоферу отвезти его в ближайшую гостиницу пообедать. Они проезжают мимо старого рабочего, копающего канаву, чтобы предотвратить наводнение, и Николас приказывает шоферу остановиться. Он зачарованно наблюдает тион, когда человек вгрызается в мокрую глину. Затем, пока рабочий борется с корнем дерева, Николас прыгает в канаву — в своем Подходит к Сэвил Роу — и берет корень в свои огромные руки. Он испытывает глубокое чувство удовлетворения. Он велит шоферу отвезти старика пообедать, а сам принимается копать канализацию. Это долгая и кропотливая работа, и автор описывает ее на шести страницах. К концу дня его руки покрываются волдырями, и он чувствует себя измученным, но

глубоко удовлетворенным. Он восстановил контакт с реальностью.

Затем следует сексуальное примирение с женой, в ходе которого оба достигают полного освобождения. После этого автор продолжает связывать различные фрагменты романа. Автором анонимных писем оказывается Салюби, которым двигало желание отомстить (его семья владела банком). Но эти детали вряд ли кажутся важными. Кульминацией романа является сцена рытья канавы, которая достигает такой интенсивности, что оставляет читателя вялым, почти безразличным к тому, что за этим следует.

Это, пожалуй, одна из самых запоминающихся сцен в современной художественной литературе. Начиная с девятнадцатого века, многие романисты писали о удушающем чувстве нереальности происходящего и тщетности , порождаемом цивилизацией. Лишь немногие из величайших — среди них, Толстой и Достоевский — смогли показать неистребимую способность человеческого духа к свободе.

Может показаться ироничным, что, с технической точки зрения, китайцы “Комната” - это не очень хорошо написанный роман. В первых главах отсутствует напряженность. Сцена, в которой Салюби уговаривает Николаса писать письма самому себе, кажется надуманной. Соблазнение “Мюриэль” Салюби не вызывает доверия. Заключительные главы написаны поверхностно. Несмотря на это, книга представляет собой захватывающее и мощное произведение — и интересное доказательство того, что, когда писатель знает, что он хочет сказать, техника исполнения позаботится о себе сама.

шесть

Разновидности исполнения желаний

В 1909 году молодой англичанин, живущий в Нью-Йорке , получил одно из самых волнующих писем в своей жизни. Оно было от некоего мистера Фреда Дж. Раймера из лондонского издательства Sampson Low, и это было признание его первого романа.

Джеффри Фарнол родился недалеко от Бирмингема и должен был

стать инженером; когда он был подростком, родители отдали его в ученики к литейщику латуни. Затем они смягчились и разрешили ему изучать искусство. Он женился на американке, уехал в Нью-Йорк и стал художником-постановщиком в театре “Астор”. Фарнолу не нравилась Америка, где, казалось, все куда-то спешат; он мечтал о зеленых дорожках своего дома в Уорикшире, о старых временах почтовых карет. Он пытался писать с девятнадцати лет. Его первый роман, сентиментальный роман под названием “Хроники беса”, был отвергнут всеми издателями, которые его увидели. Его вторая, объемистая работа под названием “Широкая дорога”, была историей молодого ученого, который покидает дом, чтобы скитаться по дорогам Англии эпохи регентства. Фарнол представил его Новому Йоркское издательство; оно было немедленно отклонено без объяснения причин. То же самое произошло и со вторым. Третий издатель снизошел до объяснения, что это “слишком по-английски’. Один актер предложил показать книгу бостонскому издателю, но забыл рукопись на дне своего чемодана и вернулся через несколько месяцев с ней, все еще нетронутой. Фарнол, уставший от скудного питания — его жена вернулась погостить к родителям в Нью—Джерси, - решил, что писательская карьера не для него, и отправил рукопись жене с предложением прочитать ее и сжечь. Вместо этого она решила отослать ее подруге в Лондон, редактору журнала. Пока объемистая рукопись доставлялась в редакцию, задержки были еще более длительными.

Атлантический. К счастью, моя подруга, Ширли Джевонс, сразу оценила его качество.

“А моему племяннику Морису Вайбару я завещаю сумму в двадцать тысяч фунтов стерлингов в горячей надежде, что это поможет ему убраться ко всем чертям в течение года или как можно скорее”. Книга, которая так начинается, может, и не является серьезной литературой, но ее явно можно прочитать. Сэмпсон Лоу приобрел права и предложил книгу издательству Little, Brown в Бостоне — фирме, которой актер намеревался ее показать, но забыл. Они тоже приняли его. “Широкое шоссе” появилось в 1910 году и доказало, что американские издатели, отвергшие его , не разбирались в своем деле. Американцам оно понравилось не меньше , чем англичанам. В мгновение ока “Широкое шоссе ” разошлось тиражом в полмиллиона

экземпляров, и Джеффри Фарнол стал богатым человеком.

История звучит как фантазия об исполнении желаний - именно такой и была “Широкое шоссе”. Во вступлении герой объясняет:

Ранним летним утром, когда я сидел в тени дерева и ел жареный бекон , мне пришла в голову мысль, что когда-нибудь я мог бы написать свою собственную книгу: книгу , в которой говорилось бы о дорогах и проселках, о деревьях и ветре в уединенных местах, о быстрых ручьях и ленивых речушках, о великолепии рассвета, вечернем сиянии и пурпурном одиночестве ночи; книга о придорожных гостиницах и уединенных тавернах, книга о деревенских вещах, обычаях и людях….

Главный герой, конечно, не Морис Вайбар, который , как ожидается, отправится ко всем чертям, а его кузен Питер; и в завещании говорится, что тот из них двоих, кто сможет жениться на леди Софии Сефтон получит оставшуюся часть огромного состояния. Где после этого Питер берет десять гиней, оставленных ему дядей по завещанию, и выходит на широкую дорогу. И в течение довольно короткого периода времени он был ограблен разбойником с большой дороги, подвергся нападению несколько раз его принимали за кузена, и он спас прекрасную даму , которую несостоявшийся соблазнитель заключил в тюрьму. Он также участвует в состязании по метанию молота с кузнецом и становится его помощником, живя в соседней лесной хижине.

ИСКУССТВО РОМАНА

РАЗНОВИДНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ЖЕЛАНИЙ

IO4

Однажды ночью в дверь стучит перепуганная девушка — в книгах Фарнола всегда много женщин, попавших в беду; она, конечно же, убегает от потенциального соблазнителя - по странному совпадению, злодея Мориса Вибара. Она представляется как Гармиан Браун, но даже на этом раннем этапе внимательному читателю не составит труда догадаться, что на самом деле она леди София Сефтон. Она остается в хижине, чтобы ухаживать за

Питером, который был ранен в драке со своим двоюродным братом. Неизбежно, они влюбляются друг в друга… .

Сказка-абсурд, в зависимости от серии совпадение dences. И все же, перечитывая ее недавно, спустя тридцать лет, я обнаружил, что она по-прежнему вызывает в моем воображении старую магию, которая наполняла мою голову мечтами в тринадцать лет. Это было интересным напоминанием о том, что книга не обязательно должна быть правдоподобной, чтобы ее можно было читать. Хорошо продуманная фантазия наяву приносит такое же удовлетворение, как хорошо написанная симфония или опера; правдоподобие в нее почти не входит.

Фарнол был специалистом по фантазиям наяву. Он снова и снова использовал этот основной сюжет “Широкой магистрали”. Циничный человек обвинит его в том, что он обслуживает публику, но никто из тех, кто читал его в детстве, не поверит в это. Это правда, что он не был настолько наивен, чтобы считать, что каждый человек без денег в кармане и без крыши над головой - беззаботный бродяга. Но его увлекла именно мечта, мечта о свободе и приключениях. Во всех его романах есть только один небольшой эпизод , который позволяет предположить, что он что-то знал о реальности мужского сексуального влечения: это в “Широкой магистрали”, сразу после Питер спас леди Хелен Данстан от потенциального соблазнителя; когда они летели через лес, он испытывал сильное желание поцеловать ее. Какое—то мгновение они борются, затем он ударяет сжатым кулаком по дереву - жест самонаказания. Все поздние герои Фарнола ведут себя безупречно.

Но ситуация, которая действительно приводит его в восторг, заключается в том, чтобы поместить героя и героиню в непосредственной близости — желательно с некоторым искажением понимание того, что такое идентичность, — а затем позвольте им постепенно влюбиться. О состоянии эмоций девушки можно судить по очаровательному румянцу, опущенным ресницам и скромным улыбкам. Ситуация всегда погружает его в такие восхитительные фантазии , что он способен растянуть их на целую книгу.

Прочитать Фарнола - значит осознать, что мечта наяву - это реальность.

основа всей литературы. На самом деле, это то, что мы все знаем инстинктивно, хотя искушенные люди склонны упускать это из виду. Натурализм, социальный реализм, психологический анализ, лин графический эксперимент: все это интересные подходы к роману, но они не являются его сутью. Основным импульсом, лежащим в основе романа, является потребность создать "желаемую" реальность, то есть создать образ жизни, которую вы хотели бы вести, и человека, которым вы хотели бы быть. Литературные возражения против Фарнола заключаются не в том, что он мечтатель, а в том, что его мечты так наивны. Никому не нравится, когда его считают наивным, поэтому мы стараемся держать свои мечты при себе. Джеймс Рассказ Тербера "Тайная жизнь Уолтера Митти" рассказывает о никчемном маленьком человеке, который целыми днями мечтает о приключениях. Он коммандер Митти, герой военно-морского флота, Великий хирург, летчик-ас, первоклассный стрелок. И пока он ждет свою жену возле аптеки, он - шпион Митти, стоящий перед расстрельной командой: "прямой и неподвижный, гордый и надменный, Уолтер Митти Непобедимый, непостижимый до последнего'. Но если мы улыбнемся контрасту между днем Митти мечтами и "реальностью", мы упустим главное. Поскольку Митти обладает воображением, он непобедим; его день мечты - это его реальность.

Это осознание приводит к другому пониманию. Весь день Митти сны 'нагнетают напряжение'. Он живет вялой, скучной жизнью в захолустье; все его мечты - о мгновенной реакции на кризис или о мужестве перед лицом катастрофы. С биологической точки зрения, он использует свое воображение, чтобы не впасть в состояние упадка жизненных сил. Человек - единственное существо на земле, обладающее способностью противостоять отупляющему воздействию скучной окружающей среды.

Этот момент подчеркивается эпизодом из романа Ромена Гари Небесные корни. В немецком лагере для военнопленных немцы пытаются деморализовать своих французских заключенных, заставляя их бездействовать. Заключенный по имени Роберт предлагает им поиграть в игру: представить, что в хижине есть девушка. Если кто-то из них когда человек раздевается, он должен прикрыть себя одеялом, чтобы девушка его не видела; если кто-то ругается, он должен поклониться в угол комнаты и

извиниться. … Через короткое время “девушка” уже

настолько поднял моральный дух заключенных, что немцы стали подозрительными. Комендант наводит справки и узнает об их игре. Он решает использовать психологическую тонкость. Он входит в хижину в сопровождении солдат и говорит мужчинам, что, как ему известно, у них там есть девушка и что они должны выдать ее. Он говорит, что вернется на следующий день, и его солдаты сопроводят ее в ближайший бордель для немецких офицеров… . Затем он уходит. Мужчины в замешательстве . Они знают, что если они символически передадут девочку, то она уйдет навсегда. Их воображение дало ей жизнь; она не может быть воссоздана по своему желанию. На следующий день, в Комендант возвращается и требует девушку. Именно Роберт, как представитель остальных, говорит ему: “Мы не собираемся отдавать ее”. И командир понимает, что он побежден; ничто из того, что он может сделать, не сможет отнять у людей то, что они создали. Роберта арестовывают, и все думают, что они видели его в последний раз. Но он возвращается, худой и измученный, но непобежденный. Он усвоил урок воображаемой девушки. Находясь в одиночной камере, он представлял себе огромные стада слонов, бродящих по бескрайним равнинам, как символ свободы, и это сохранило ему рассудок… .

Это одна из величайших притч нашего времени. Гэри постиг секрет силы, таящейся в сердце человеческого разума. Реальность - это не то, что кажется нам наиболее реальным в данный момент. Это то, что мы воспринимаем в моменты наибольшего напряжения. И особая сила воображения позволяет нам цепляться за это видение после того, как его интенсивность исчезает. Французские солдаты не просто создали воображаемого сексуального партнера; им удалось воссоздать что-то от тайны “вечной женственности” и от своих глубочайших жизненных мотивов. Эта девушка - не выдумка, она напоминает о реальности более глубокой, чем лагерь для военнопленных.

Так что не стоит критиковать роман, если сказать, что он нереален. Вопрос в том, какую глубину человеческих потребностей символизирует эта фантазия. И, возможно, этот вопрос прояснится, если мы обратимся к теории “иерархии потребностей” психолога Абрахама Маслоу. Маслоу отмечал, что основная потребность всех живых существ - в еде и питье; без этого мы умрем. Человек

у существ, которые всегда страдали от недоедания, нет времени на то, чтобы развить в себе более высокие ценности. Более того, человек, который всегда был голоден, воображает, что если бы он мог есть всего два раза в день, он был бы безумно счастлив. На самом деле, если он придерживается адекватного питания, возникает потребность следующего уровня: в безопасности, “территории”, крыше над головой. (Бродяги и преступники постоянно мечтают о маленьком местечке за городом с огородом….) Если этот уровень удовлетворен, говорит Маслоу, возникает следующий: для секса и любви. Уровнем выше этого является потребность в самоуважении: быть уважаемым и вызывающим восхищение у соседей, быть “человеком с положением”. И есть еще один более высокий уровень в иерархии: уровень творческой самореализации развитие — “самоактуализация”, как называет это Маслоу, потребность делать что-то хорошо ради самого этого, даже если это всего лишь выращивание роз или упаковка кораблей в бутылки.

Мы можем наблюдать действие этой ‘иерархии’ в истории литературы. Базовый уровень отсутствует, потому что люди не создают литературу, когда им нужна еда. Но большинство ранних эпосов, от “Илиады” до исландских саг, посвящены войнам и сражениям: борьбе за территорию. Примерно в четырнадцатом веке трубадуры воплотили идеал “вечной феминистки “, идеальной женщины, за которую сражается рыцарь, и у нас есть Ланселот и Гвиневера, Тристан и Изольда, Окассен и Николетта. Этот идеал сохраняется примерно пятьсот лет, и именно появление романа приводит к переходу на следующий уровень; когда Лавлейс говорит о “моей собственной имперской воле”, он привносит в литературу чувство собственного достоинства. Странные извращения Де Сада - это попытка удовлетворить жажду самоуважения с помощью сексуальных утех, что невозможно. А в девятнадцатом веке появились романы о “светском человеке”, романах об амбициозных карьеристах, таких как Растиньяк и Милый друг. Параллельно с ними выходили романы о “самоактуализации”. изация’, романтические романы о мужчине в поисках идеала. Но их время не пришло — даже столетие спустя, когда Герман Гессе писал свои рассказы, в которых герой выходит на широкую дорогу в поисках некоего неуловимого идеала духовной свободы.

Исходя из исторических данных, представляется вероятным, что

следующим этапом в развитии романа будет этап самоактуализации. Огромная популярность романов Германа Гессе в 1960-х годах свидетельствует об изменении отношения к ним. Понятие самоактуализации перестало быть расплывчатым и абстрактным, как это было во времена Гете и Хоффмана, и становится все более конкретным. Кажется, что все готово для появления бальзаковского понятия ‘самоактуализация’.

Между тем, мы можем видеть “иерархию ценностей”, отраженную в фантазиях романиста двадцатого века об исполнении желаний. Вероятно, можно с уверенностью сказать, что сущность любого писателя можно найти в его фантазиях об исполнении желаний, даже если он считает их просто “развлечениями”. Повесть Арнольда Беннета “Старые жены” мало что говорит нам о его основных желаниях, хотя и демонстрирует подчеркивает свою серьезность как “художника”. Но открытка раскрывает сущность Беннетта. Денри Мачин - мальчик из трущоб, который добивается успеха во всем, за что берется, благодаря своей отваге. Подобно Аладдину из “Тысячи и одной ночи” или Храброму Портняжке из сказки, удача всегда на его стороне. Беннетт так наслаждается жизнью, что вы почти слышите, как он хихикает, и видите , как он подмигивает вам. В самой первой главе Денри получает стипендию в хорошей школе — не за счет умственных способностей, а за счет жульничества. Стоя у учительского стола, он замечает лист бумаги с их экзаменационными оценками; он плохо справился. Поэтому он берет карандаш и ставит цифру 2 перед цифрой 7. “Его трюк должен был быть раскрыт — шансы были против него, — но он не был раскрыт’. И вскоре Денри начинает верить, что он замечательный мальчик и предназначен для великих свершений. И именно эта вера, говорит Беннетт,

отвращает обычного парня от Гончарные изделия на Карточке. Работая рассыльным у городского клерка, он вносит свое имя в список приглашенных на муниципальный бал. Там он набирается наглости пригласить графиню Челльскую на танец , тем самым закладывая основу своей репутации визитной карточки. (Он делает это, чтобы выиграть пари.) Денри, которому завидуют все, шел домой, напряженно размышляя. В один миг он стал обладателем денег, которых у Данкалфа было больше, чем он мог бы заработать за месяц. Лица графини, Рут Эрп и робкой Нелли смешались в восхитительных галлюцинациях перед его усталыми глазами. Он

была невыразимо счастлива….” - такова версия Золушки Арнольда Беннета . Благодаря доброй воле своего создателя, Денри не может ошибиться ни в чем. Все его деловые начинания увенчались успехом. Две женщины проявляют к нему интерес, но в конце концов он увлекает за собой “робкую Нелли” с типичным для Денри щегольством. Она и ее родители уезжают в Канаду, потому что они обанкротились, и Денри отправляется их провожать. Вид Нелли, несчастной и беспомощной, на палубе парохода - это для него невыносимо. Он просит ее ненадолго сойти на берег , потому что оставил ее подарок в такси. Он запихивает ее в такси и приказывает водителю отвезти их на вокзал.

- Что ты собираешься со мной делать? - захныкала она.

- Ну, а ты как думаешь? Конечно, я собираюсь жениться на тебе

конечно.’

Что он и делает, несмотря на то, что помолвлен с другой девушкой. И его родной город вовсе не шокирован тем, что Денри избран мэром.

Книга представляет собой откровенную фантазию на тему исполнения желаний, а герой - сам Арнольд Беннетт, ибо, как заметил Олдос Хаксли , Беннетт — это визитная карточка, его большие пальцы засунуты в проймы желтого жилета.

Примечательно, что Хаксли называет его “дорогой, добрый, несчастный” Арнольд Беннетт. Почему самый успешный писатель своего времени должен быть несчастлив, если главной целью его жизни было стать самым успешным писателем своего времени? Ответ кроется в его творчестве. Он прожил почти четверть века после написания “Сказки о старых женах”, но с художественной точки зрения он мог бы с таким же успехом умереть сразу после этого. И причина, по которой он перестал развиваться, заключалась в том, что эта открытка была самым большим достижением в создании образа самого себя. Даже более серьезная попытка создать автопортрет, как у Эдвина Клейхэнгера в трилогии “Клейхэнгер”, ничего не изменила. Для всех Эдвин делает это, чтобы стать успешным бизнесмен, и лишь умеренно успешных марта riage. Беннетт начал свою карьеру романиста с амбициозной попытки создать образ человека с Севера, в котором герой, как и Беннетт, - провинциал, приехавший искать счастья

в Лондоне. Десять лет спустя, написав “Историю старых жен”, Беннетт достиг вершины своих амбиций как серьезный писатель. Он успешно перенес французский натуралистический роман в Англию. Чего он теперь хотел? Ответ таков: теоретически, все больший и больший творческий успех; стать англичанином Бальзаком или Флобером. Но писатель не может развиваться, если не знает, чего он хочет — кем он хочет стать. Беннетт понятия не имел. Открытка и Эдвин Клейхэнгер были попытками примириться с проблемой, но его воображение было неспособно выйти за рамки обычного успеха. В конце На карточке видно, что Денри - самый популярный человек в Берсли (Беннетт вырос в Берслеме), и когда кто-то спрашивает, с каким великим делом он ассоциируется, кто-то отвечает: “С великим делом подбадривать всех нас”. Денри достиг вершины самоуважения. А как насчет достижения Эдвина Клэя Хэнгера? “Примириться с несправедливостью было величайшим достижением”, - говорит Эдвин, демонстрируя тем самым моральное банкротство своего создателя.

Но проблема здесь предельно ясна. Личной целью Беннета было стать великим художником. Тем не менее, представление о себе, которое он демонстрирует в карточке показывает, что в глубине души он считал себя супер-мошенником. Представление о себе у создателя должно быть идеализированной версией самого себя; у Беннетта все наоборот. Если целью Беннета было стать великим художником, то ему следовало написать серьезный роман о великом художнике: не обязательно писателе — возможно, художнике , музыканте или даже архитекторе. (Как и Клейхэнгер, Беннетт изначально хотел стать архитектором.) Беннетт добился того, чего можно было достичь одним лишь трудолюбием и усилиями. Но без секрета самооценки он был обречен на неудачу.

В случае с современником Беннета Гербертом Г. Уэллсом мы можем увидеть ту же проблему в несколько иной форме. Уэллс считал себя не “художником” — он скорее презирал художников , — а “человеком, делающим мир лучше”. Он верил, что все проблемы человечества однажды будут решены наукой и здравым смыслом. Его воображение было шире, чем у Беннетта; он мечтал о современной утопии и о людях, подобных богам. Но первое, что мы замечаем в ранних романах и повестях Уэллса, - это то, что герой всегда странно непримечателен; на самом деле, в первом романе Уэллса он

известный просто как Путешественник во времени. Есть роман о человеке—невидимке - одной из древнейших фантазий человечества об исполнении желаний , — но, хотя человек-невидимка - молодой ученый и, по-видимому, должен уметь найти всевозможные интересные применения своему открытию, он всего лишь совершает бессмысленное убийство и погибает сам. Человек, который мог творить чудеса — в истории с таким названием — также не смог конструктивно использовать свои способности. Создается впечатление, что, несмотря на свои научные убеждения, Уэллс страдает от недостатка веры в себя.

Мы начинаем понимать суть проблемы благодаря “реалистичным” романам. Первый из них, “Колеса случая”, был написан сразу после “Машины времени”. Колеса в названии отсылают к велосипеду; герой, мистер Хупдрайвер, - помощник суконщика, путешествующий на велосипеде. (Уэллс был помощником суконщика). Он натыкается на привлекательную

молодую леди, буквально сбивая ее с велосипеда. Она убегает из дома с коварным молодым человеком, который обещал ей помочь и на самом деле хочет ее соблазнить. Хупдрайвер понимает ситуацию и выдает себя за детектива, нанятого, чтобы выследить девушку. Он помогает ей сбежать, и вместе они переживают различные приключения на дорогах Кента и Сассекса, пока ему не приходит время возвращаться к работе. Он признается девушке, что он всего лишь помощник портного; она намекает, что будет ждать его, если он сможет “исправиться”. И Хупдрайвер возвращается в магазин, полный решимости стать достойным ее.

Элемент исполнения желаний здесь почти так же очевиден, как и в “Широком шоссе”, и формула, в сущности, та же - открытая дорога, спасение молодой девушки от потенциального соблазнителя… . Но хотя Питер Вибарт из Фарнола — ученый, спортсмен и джентльмен, Уэллс описывает Хупдрайвера как ” ловкача, хама на колесиках и дурака в придачу”, подчеркивая оценивая его безвольный вид и общую нерешительность. Хупдрайвер во многом похож на Уэллса, но, как и в случае с Картой, это скорее уменьшенный, чем увеличенный образ самого себя.

Девять лет спустя Хупдрайвер вновь появляется в образе Киппса. Как и в случае с открыткой , это фантазия, связанная с исполнением желаний о процветании. Ранняя история Киппса мало чем отличается от истории Уэллса — воспитание в рабочем классе, обучение у торговца тканями. Затем Киппс получает наследство — мы

узнает, что его отец был “джентльменом”, которому не разрешили жениться на матери Киппса. Он женится на подруге детства. Затем Киппс теряет большую часть своих денег, когда знакомый спекулирует ими. Несмотря ни на что, у них достаточно средств, чтобы жить безбедно и держать небольшой книжный магазин. Затем друг-драматург пишет хит-парад; Киппс купил четверть акций, так что он снова богат. И с тех пор все

живут долго и счастливо. И снова это сказка о Золушке. И все биографы Уэллса сходятся во мнении, что Киппс в какой-то степени является автопортретом. И все же это снова уменьшенный автопортрет, в котором Уэллс видит себя неуклюжим, наивным маленьким кокни.

“История мистера Полли”, вышедшая пятью годами позже, - лучший из всех романов Уэллса. Опять же, мистер Полли - это вариант Хупдрайвера: детство в рабочем классе и магазин тканей более или менее идентичны. У мистера Полли нет состояния , которое спасло бы его от тяжелой работы в рабочем классе. После того как он влюбился в молодую леди из среднего класса, учившуюся в школе-интернате, он женился убивает своего двоюродного брата, ведет неудачный бизнес и страдает язвой желудка. Он решает покончить с собой и сжечь дом дотла, чтобы его жена могла получить страховку. Охваченный волнением от пожара, он решает, что предпочитает жить; поэтому он “исчезает” и становится бродягой. И эта новая жизнь, как предполагает Уэллс, подходит ему гораздо больше, чем прежняя, тем самым демонстрируя невежество Уэллса. проявление человеческой потребности в “территории”. И все же Полли в конце концов добивается даже этого, когда становится подрабатывающим в гостинице “Пот-уэлл” и прогоняет свирепого дядю Джима.

Очевидно, что тема его романа очень близка сердцу самого Уэллса: “Если тебе не нравится твоя жизнь, ты можешь изменить ее”. Но что самое странное, так это скромность представления Уэллса о самом себе. Конечно, мы могли бы ответить, что Уэллс писал в юмористической традиции Диккенса и что герои комиксов обязательно абсурдны. Что звучит правдоподобно до тех пор, пока мы не будем вынуждены признать, что Хупдрайвер, Киппс и Полли - самые близкие Уэллсы, которые когда-либо приходили к самопожертвованию. предательство. Другие произведения, такие как “Тоно—Бунги”, “Новый Макиавелли ” и “Мистер Бритлинг”, имеют автобиографический оттенок, но ком по сравнению с Киппсом и Полли, их герои - не более чем бесцветные абстракции.

Существует общее мнение, что после 1910 года — года

Карьера мистера Полли—Уэллса как романиста начала

неуклонно катиться под откос. Самый амбициозный роман его последних лет “Мир Уильям Клиссолд (1926) снова полуавтобиографичен, но Клиссолда трудно назвать человеком — скорее, он озвучивает идеи. Идеи всегда увлекательны — интеллект Уэллса — самая привлекательная черта в нем, - но, похоже, они не имеют большого отношения к Уэллсу как личности. В 1930-х годах Уэллс стал все более пессимистично относиться к будущему homo sapiens, как он любил называть человеческую расу. Его последний роман “Нельзя быть слишком “Осторожный” - это негативный портрет негативного человека, как следует из названия; Эдвард Альберт Тьюлер - подлый, тривиальный и недалекий человек. Уэллс, кажется, ненавидит его настолько сильно, что трудно понять, почему он пишет о нем. В своего рода приложении к роману Уэллс объясняет, что homo sapiens еще не существует; все , что у нас есть, - это “homo tewler”. “Как могут быть какие-то “проблески благородства” в этом мрачном и постоянно темнеющем мире?’ - мрачно спрашивает он. А в своей последней книге “Разум на пределе возможностей” он объявил, что наша вселенная вот-вот “полностью прекратит свое существование”; произошло нечто странное и угрожающее; жизнь перестала быть любимым детищем природы и вот-вот исчезнет. Он погрузился в тотальный черный нигилизм. Год спустя он умер.

Вскоре после смерти Уэллса была опубликована первая “несанкционированная” биография. появилась книга Винсента Броума “Графика”, которая раскрыла широкой публике факт, который всегда был известен в литературных кругах: Уэллс всю жизнь был Казановой. На самом деле, читатели некоторых из его романов, таких как “Мистер Бритлинг” и “Тайна Из этого можно было бы сделать вывод, поскольку он довольно откровенен в этом вопросе. В своих дневниках Арнольд Беннетт упоминает , что заходил к Уэллсу и увидел, что каминная полка заставлена фотографиями его любовниц. Уэллс любил свою жену, но на довольно раннем этапе их отношений ей пришлось свыкнуться с мыслью, что он неисправимо неразборчив в связях — на самом деле, эта неразборчивость была основной психологической потребностью его натуры.

Для литературного критика все это не имело бы значения. Но для того, кто хочет понять природу творческого процесса Уэллса, это может стать источником вдохновения. Из ранних романов, таких как “Колеса случая”, мы можем видеть, что Уэллс был

”4

опасно романтично в отношении молодых леди, особенно среднего возраста.- классные юные леди. Как у знаменитого писателя, у него были безграничные возможности для общения с ними, и скромный Хупдрайвер , к своему удивлению, понял, что он выглядит неотразимым. Исследования Абрахама Маслоу показали, что большинство доминантных личностей — как женщин, так и мужчин — склонны к беспорядочным связям; в случае Уэллса это было вызвано научным любопытством, которое переросло в страсть. Пророк будущего, архитектор Утопии, стал известен как отъявленный распутник.

Распущенность всегда порождает проблему: кто-то обязательно пострадает. Каждое новое завоевание предполагает избавление от старого или, по крайней мере, от некоторой доли обмана. На большинство добрых и интеллигентных людей это оказывает определенное тормозящее действие. С другой стороны, чувство голода, как и любой другой аппетит, можно утолить; с возрастом человек перерастает прежние потребности. Но самая главная причина, по которой творческие люди склонны перерастать распущенность, заключается в том, что она портит их самооценку; сексуальное влечение, в конце концов, основано на желании исследовать запретное: оно является двоюродным братом криминального влечения. Кроме того, в этом есть определенная несообразность в образе философа, проводящего свои дни в погоне за противоположным полом, есть грубость. То, что Уэллс так и не перерос это , наводит на мысль о каком-то любопытном недостатке в механизмах самовосприятия . (Интересно сравнить Уэллса с Бернардом Шоу, чей механизм самооценки был в отличном рабочем состоянии; у Шоу также было много романов в период его расцвета. конечно, но к сорока годам он уже перерос их.)

Ибо почему мужчина хочет обладать незнакомой девушкой? Потому что это приносит чувство завоевания, благополучия, препятствий триум phantly преодолеть. Если бы мы могли послать какого-нибудь крошечного научного наблюдателя, который спрятался бы внутри нервной системы человека и зафиксировал приливы и отливы его жизненных сил, он бы понял, что человеческая жизнь - это конфликт между двумя

противоположными ощущениями: чувством силы и благополучия и чувством беспомощности быть жертвой обстоятельств. Здоровые, энергичные люди обладают устойчивым представлением о “благополучии”, ощущением того, что они контролируют свою судьбу; несчастные, невротичные люди никогда не могут полностью избавиться от ощущения собственной

РАЗНОВИДНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ЖЕЛАНИЙ, ГЛАВА 15

‘непредвиденные обстоятельства’. Одна из самых приятных и интересных вещей , которые могут случиться с человеком, - это внезапный прилив восторга, который Честертон назвал ‘абсурдно хорошей новостью’. Но это не просто “чувство”; оно, по-видимому, включает в себя некое любопытное понимание, которое можно было бы грубо выразить: человек более подобен богу, чем он думает….

В другом месте я уже предлагал использовать слово “повышение” для этого понимания, поскольку оно тесно связано с тем, что происходит, когда кто -то получает повышение в армии. Ему требуется день или около того, чтобы привыкнуть к своему новому статусу; затем он “становится” сержантом или офицером; он чувствует, что он сержант, тогда как в первые несколько дней новое звание казалось ему таким же странным, как пара новых ботинок. Мы также можем испытать повышение в должности в момент единовременной вспышки восторга: ‘божественное ощущение’. И для большинства людей это чаще всего происходит во время секса. Завершая “Колеса случая”, Хупдрайвер испытывает чувство “продвижения по службе”: несколько дней, проведенных им в качестве защитника Джесси Милтон , придали ему уверенности в себе. Для его коллег из магазина тканей он, возможно, и выглядит так же, но внутри он как сливочное масло Из куколки начала появляться муха.

Но когда бабочка появляется, она уже никогда не сможет превратиться обратно в гусеницу. К сожалению, к людям это не относится. Скука, болезнь, унижение, поражение - все это приводит к “понижению в должности”. Уэллс никогда не был уверен в собственной значимости; он никогда не мог забыть, что был невысоким, толстым и у него был писклявый голос. Он так и не смог преодолеть чувство несоответствия: быть блестящим умом в нелепом теле. И, как он признается в романе “Тайные

уголки сердца", "я не мог поверить , что где-то в мире нет того сияния и сладости, о которых я мечтал ". В большей степени, чем в любом из более поздних романов Уэллса, это неприкрытая фантазия об исполнении желаний; выдающийся общественный деятель, Сэр Ричмонд Харди отправляется на прием к врачу, жалуясь на усталость и беспокойство; врач не только советует ему взять отпуск, но и едет с ним. Проезжая по Англии, они обсуждают положение в мире и его проблемы. Затем, в Стоунхендже, Харди встречает молодую и умную американку. Они влюбляются друг в друга; во время совместных путешествий они подолгу беседуют. Она - идеальная родственная душа Харди; внимательная,

отзывчивый, способный обсуждать мировые проблемы на равных. Затем им приходится расстаться, чтобы каждый пошел своей дорогой. И у сэра Ричмонда случается еще один сердечный приступ, и он умирает. Это удобный , но неудовлетворительный финал, показывающий, что Уэллс был неспособен довести мысленный эксперимент до конструктивного завершения. Он знает, что даже если бы он позволил сэру Ричмонду развестись со своей женой и жениться на американке, это не было бы решением проблемы; через шесть месяцев он стал бы искать другую любовницу.

Но, пожалуй, самое интересное в романе то , что, хотя сэр Ричмонд Харди говорит голосом Уэллса и излагает его идеи, он так и не становится живым человеком. Подобно герою сказок Гофмана, чье отражение похищено куртизанкой, Уэллс каким-то образом потерял представление о самом себе. Именно по этой причине его творчество перестало развиваться.

Отсюда вытекает урок: хотя к исполнению желаний обычно относятся с пренебрежением, это истинная основа любого творчества. Почти все самые успешные романы двадцатого века содержали в себе сильный элемент исполнения желаний; это в равной степени относится как к "бестселлерам", так и к

сознательно “серьезным” произведениям: как к “Унесенным ветром” и “Ребекке”, так и к “Путешествию” ну, а также к “Оружию” и “Улиссу”. (Я еще расскажу о Хеминге уэй и Джойс в следующей главе.) У Дафны дю Морье Ребекка - это, по сути, история о Золушке в той же традиции, что и Джейн Остин, и это можно назвать почти идеальным примером фантазии об исполнении желаний. Застенчивую, чувствительную девочку-сироту спасает от унизительной работы компаньонки красивый и аристократичный вдовец. Став хозяйкой в его доме, она начинает опасаться, что не подходит по сравнению со своей предшественницей Ребеккой. Но в конце концов она одерживает победу; Ребекка, судя по всему, была злой и аморальной, и ее муж убил ее (разумеется, оправданно)….

Поскольку элемент исполнения желаний настолько очевиден, большинство критиков никогда не оценивали Ребекку особенно высоко. Мне кажется , это ошибка. “Джейн Эйр” и “Грозовой перевал” - это тоже фантазии на тему исполнения желаний, и они не менее мелодраматичны, чем “Ребекка”. Но со времен Бронте вкусы изменились; ‘роман-

“романтизм” уступил место “реализму”. Правда в том, что наш реализм обычно является замаскированной формой романтизма. Например, структуру фантазии об исполнении желаний можно увидеть в двух самых успешных английских романах 1950-х годов: “Кингсли Эмис” Комната Счастливчика Джима и Джона Брейнов на самом верху. “Счастливчика Джима ” обычно классифицируют как сатирическую комедию, в то время как “Комната наверху “, по-видимому, является социально-критическим произведением с трагическим подтекстом. На самом деле, герои обоих фильмов почти так же успешны, как и у Беннетта ‘Карточка’. Джим Диксон - порядочный, неуклюжий, “обычный парень” в мире мошенников и выпендрежников; но хотя он всегда говорит и делает что-то не так, в конце концов он увозит девушку и хорошую работу из-под носа своего неприятного соперника. С первой страницы “Room at the Top” стал фанатом успеха Таси; Джо Лэмптон переехал из своего захудалого родного городка в более процветающий северный город, и с самого начала у него возникло ощущение, что жизнь вот-вот изменится к лучшему. Так и есть; и мы с большим сочувствием следим за его романом с замужней женщиной и за

его соблазнением подростка из среднего класса . Ничего серьезного не происходит, и чувство вины, которое он испытывает, когда замужняя женщина погибает в автомобильной катастрофе, - это эмоциональная роскошь. Но с самого первого появления критики, казалось , были полны решимости истолковать книгу как упражнение в нравственном воспитании. нация. В экранизации была предпринята попытка придать вес моралистической интерпретации, заставив Джо Лэмптона проиграть бой , который он на самом деле выигрывает в книге.

Правда в том, что и “Счастливчик Джим”, и “Комната на самом верху ” - это фантазии об исполнении желаний в романтических традициях. От обоих веет свежестью и волнением, которые, кажется, всегда сопутствуют им. это успешная проекция собственного образа.

Как ни странно, оба автора, похоже, согласились с мнением критиков о том, что они пытались сделать. Эмис стал автором сатирических комедий; Брейн написал еще несколько романов о материальном успехе и моральном упадке. Оба стали более опытными, более отстраненными, более дисциплинированными. выровненный. Однако ни в одной из последующих книг не предпринималось попыток создать образ самого себя с такой же романтической интенсивностью. И ни один из них не повторил успеха Lucky Jim и Room at the Top.

семь

Эксперименты

К середине 1930-х годов и Уэллс, и Беннет считались довольно старомодными. Это было связано не столько с их тематикой, сколько с их стилем, который был принципиально иным. Диккенсовский. Юмор Диккенса основан на антиклимаксе; повседневные сюжеты описаны высокопарным языком. Уэллс относится к Хупдрайверу так же, как Диккенс к Пиквику. ‘Давайте подойдем к делу с беспристрастной ясностью… Давайте рассмотрим ноги этого молодого человека как простую диаграмму и укажем на интересные места с бесстрастной точностью указки лектора’. Стиль может быть очень забавным в

течение нескольких глав, но он быстро надоедает. - Затем он довольно резко вскочил на ноги и сделал беспомощный жест рукой. Такого рода вещи на самом деле встают между читателем и описываемым объектом; это придает впечатлению ощущение вторичности.

Но реальное возражение против этого заключается в том, что это приводит к ухудшению представления о себе. Даже когда оно используется всерьез, оно несет в себе подтекст комического видения, а комическое видение основано на ощущении абсурдности человеческих притязаний.

Одной из первых задач поствикторианских романистов было избавиться от викторианского стиля и разработать что-то более гибкое: что-то, что говорило бы именно то, что оно означало, и не более того.

Викторианский роман обычно начинался с торжественного заявления:

В последних числах июля 185-го года произошло самое важное событие. в течение десяти дней этот вопрос ежечасно задавался в кафедральном соборе города Барчестер, и каждый час на него по-разному отвечали— Кто должен был стать новым епископом? (Троллоп)

эксперименты

Осенним днем 1919 года можно было наблюдать, как человек без шляпы, слегка прихрамывая, поднимался по пологому широкому склону ступеней Райсмана, которые ведут от Кингс-Гросс Дорога до площади Райсим-сквер в крупном промышленном районе Клеркенуэлл. (Беннетт)

Авторы хотят, чтобы фразы звучали гулко; их мог бы зачитать городской глашатай, кричащий: “Привет, привет!” С другой стороны, вступительная фраза первого романа Д. Х. Лоуренса намеренно выдержана в сдержанных тонах:

Я стоял и смотрел, как призрачные рыбы скользят во мраке мельничного пруда.

в то время как первые фразы книги Джеймса Джойса “Портрет “Художник в молодости” (1916) нарочито разговорчивы:

Давным-давно, в очень хорошее время, по дороге шла корова, и эта корова, которая шла по дороге, встретила милого маленького мальчика по имени малыш Туку…

Его отец рассказал ему эту историю: его отец смотрел на него через стекло: у него было заросшее волосами лицо.

Даже Джойс не был таким первопроходцем, каким казался. Четверть века назад молодой норвежец Кнут Хэм “солнце” произвел сенсацию своим первым романом “Голод” (1890), описывающим ощущения поэта, умирающего от голода в комнате в Крисе тиана. Проза была быстрой, лиричной, импрессионистичной, производила впечатление ручья в солнечном свете. За ним последовали “Тайны”, “Пэн” и “Виктория”. Первые абзацы последнего дают представление о его стиле:

Сын мельника размышлял на ходу. Ему было четыре года подросток, крупный для своего возраста, загорелый от солнца и ветра и переполненный идеями.

Когда он вырастет, то будет работать на спичечной фабрике. Это будет приятно опасно, и он может испачкаться серой.

его пальцы были сжаты так, что никто не осмелился бы пожать ему руку. Его друзья относились бы к нему с большим уважением из-за его отвратительного ремесла.

Сходство между Джойсом и Гамсуном огромно совершенно очевидно. (Джойс умел читать по-норвежски.)

Сегодня нам трудно понять, какое влияние оказал стиль Гамсуна; он кажется нам обычным и прямолинейным вперед. В те дни короткие, описательные предложения были настоящим открытием. А еще Гамсун писал о себе. Он без стеснения писал о себе, о своей личной жизни, о своей страсти к свободе. …Герой “Пана” - отставной армейский офицер, который живет в лесу, спасаясь от разложения цивилизации. Книга наполнена странным, чувственным мистицизмом , сродни поэзии Уитмена. “Виктория” — это история крестьянского юноши, как и самого Гамсуна, который становится известным писателем и которого любит дочь местного сквайра.

Короче говоря, Гамсун был закоренелым романтиком, еще одной рыбкой Йейтса, которая “плавает в сетях, попадаясь под руку”: иными словами, крайне субъективным писателем, одержимым потребностью описать свою собственную душу. Как и большинство романтиков, он склонен чтобы быть поглощенными смерти и самоубийства, так что есть ООН решен о качестве его работы. Но его неприкрытые попытки представить себя этаким “сверхчеловеком” придали его работам интенсивность, которая послужила творческим стимулом на следующие полвека. (Он умер в 1952 году в возрасте девяноста трех лет.)

Таким образом, когда двадцатилетний Джеймс Джойс начал писать художественную литературу вскоре после начала века, у него был прецедент написания почти прямой автобиографии: слегка романтизированной автобиографии, в которой художник выступает в роли интеллектуального героя. Этот первый роман, “Стивен Геро”, состоял из более чем тысячи рукописных страниц, из которых сохранилось менее половины; рукопись , по-видимому, была брошена Джойсом в огонь после двадцатого отклонения, но частично спасена его матерью.

Возможно, самое интересное в “Стивене Геро” то, что он так плохо написан и так непоследователен. Вот типичный отрывок:

Однажды утром Стефан прибыл через три четверти часа поздно, и он думал, что это его план децентрации дождаться Французский лекция должна начаться. Когда он перегнулся через перила, ожидая двенадцатичасового звонка , по винтовой лестнице начал медленно подниматься молодой человек. В нескольких шагах от площадки он остановился и повернул к Стивену свое квадратное простоватое лицо.

— Скажите, пожалуйста, это путь к классу подготовки к поступлению в ВУЗ? - спросил он с акцентом на первом слоге в слове “Подготовка к поступлению”.

Стивен указал ему дорогу, и двое молодых людей начали разговор. Новый ученик по имени Мэдден и вышел из графство Лимерик. Его манеры, не будучи точно неуверенные в себе, было немного страшно и казалось, что он благодарен за Внимание Стефана. После лекции по французскому языку они вместе прогулялись по лужайке, и Стивен привел новоприбывшего в Национальную библиотеку. Мэдден снял шляпу у турникета, и когда он облокотился на стойку, чтобы заполнить бланк для своей книги, Стивен отметил мужицкую силу его челюстей.

Деканом колледжа был профессор английского языка отец Батт….

Итак, мы внезапно покидаем Мэддена, не имея ни малейшего представления о том, зачем он был представлен. Издатели, отвергшие оригинальную рукопись, должно быть, сочли ее несущественной чушью.

Но что самое интересное, так это то, что Джойс готов порвать со всеми предыдущими литературными традициями и написать книгу, которая должна была поразить читателей как образец беззастенчивого эгоизма. Он просто пошел гораздо дальше Гамсуна в выборе персонажа самость как герой и бунтарь. (Как ни странно, ни один критик, насколько мне известно, не прокомментировал это влияние Гамсуна на Джойса.)

Джойс не оказал никакого влияния на литературную сцену Дублина, где доминировали Йейтс, Синдж и Джордж Рассел. Он находил Ирландию удушающе провинциальной. В 1904 году он уехал в Триест, где бедно зарабатывал на жизнь преподаванием языков. работал над своим первым томом рассказов “Дублинцы” и переписанным

версия героя Стивена, которая должна была стать портретом Художника в молодости. “Дублинцы” - это серая и депрессивная книга, главная цель которой, по-видимому, состоит в том, чтобы подчеркнуть подлый, узколобый провинциализм Дублина; в ней чувствуется акт мести. Но Портрет художника в молодости - совсем другое дело; здесь Джойс снова рассказывает историю своей собственной жизни, но с особой избирательностью, которой не было у Стивена Геро.

Интересно сравнить портрет Джойса с портретом Уэллса Киппса или “Человека с севера” Беннетта. Уэллс и Беннетт также автобиографичны, но в их автопортретах есть что-то неуверенное и скромное. Джойс охвачен неистовой и навязчивой верой в себя; она настолько неистова, что временами кажется почти маниакальной. Он драматизирует свою собственную борьбу и проблемы , как какой-нибудь историк церкви мог бы драматизировать жизнь святого. Становится ясно, что он одержим жаждой признания, восхищения. Подробно описаны долгие беседы с его другом Гранли:

— Вам когда-нибудь приходила в голову мысль, - спросил Крэнли, - что Иисус был не тем, за кого себя выдавал?

— Первым, кому пришла в голову эта мысль, - ответил Стивен, - был сам Иисус.

— Я имею в виду, - сказал Гранли, становясь жестче в своей речи, - вам никогда не приходило в голову, что он сам был сознательным лицемером, тем, кого он называл евреями своего времени, - белым гробом? Или, проще говоря, что он был чернокожим охранником?

— Эта мысль никогда не приходила мне в голову, - ответил Стивен. Но мне любопытно узнать, ты пытаешься обратить меня в

свою веру или превратить себя в извращенца?

Он повернулся к лицу своего друга и увидел на нем грубоватую улыбку, которую каким-то усилием воли постарался придать весьма многозначительный вид. вымышленный.

Цель состоит в том, чтобы подчеркнуть гениальность Стивена, его дисциплинированность, его остроумие. Это создает впечатление одного из тех разговоров , которые вы повторяете про себя после некоторого унижения, представляя все те разрушительные вещи, которые вы могли бы сказать. Стивен - это

он никогда не стесняется в выражениях; он всегда язвителен (“ты пытаешься обратить меня в свою веру или сделать из себя извращенца?’). Замечание по поводу улыбки Грэнли, “которую какая-то сила воли старалась придать выразительности”, раскрывает понимание Джойсом тонкостей самоутверждения. Даже необычная пунктуация, отказ от использования кавычек или заглавных букв указывают на желание быть “другим’. В этих разговорах есть что-то почти пугающее ; чувствуется, что когда жажда признания и самоуважения становится такой острой, как сейчас, автор оказывается на грани помешательства.

Книга заканчивается тем, что Стивен готовится к первой поездке за границу — в Париж . ‘Добро пожаловать, о жизнь! Я иду, чтобы в миллионный раз столкнуться с реальностью опыта и выковать в кузнице своей души нетварное сознание моей расы”. Возможно, в этих словах меньше смысла, чем кажется на первый взгляд. (Даже если слово “совесть” используется в его европейском значении — сознание, — все равно неясно, что он имеет в виду.) Тем не менее, не может быть сомнений в том, что он создает идеализированный образ самого себя с такой убедительностью, что даже Гамсун выглядит скромным.

Когда в 1922 году появился “Улисс”, его сразу же узнали считается одним из самых значительных романов со времен “Памелы”. Хотя было трудно судить о произведении в четверть миллиона слов, которое было далеко не простым для чтения, все же было очевидно, что Джойс пыталась сделать то, чего не предпринимал ни один другой романист. Со времен Золя

писатели пытались уловить что-то из структуры и сложности современной жизни. Читатели всегда неоднозначно относились к этим попыткам “реализма”; в конце концов, цель романа - погрузить вас в мысленное путешествие; так почему же кому-то должно нравиться, чтобы его водили на экскурсию по его собственному заднему двору? Литературные критики заняли более терпимую позицию, что отражает их неуверенность в целях романа. Несомненно, серьезная литературная форма должна быть чем-то большим, чем средством отвлечения от действительности? Несомненно, роман должен был сыграть определенную социальную роль? В каком случае следует сочетать социальную документацию с повествованием? Но в какой пропорции? Итак, когда Джойс выпустила 750-страничную книгу, в которой подробно описывались действия и мысли ее персонажей всего за один день, все, казалось, согласились с тем, что что-то вроде

что-то в этом роде “должно было случиться” рано или поздно. Более того, этот роман зашел дальше, чем когда-либо прежде, в раскрытии “правды’ о сексуальных аспектах человеческой натуры. Это тоже должно было случиться. Но если действия не было, то что же автор заменил? Ответ был таков: язык. Можно сказать, что роман - это своего рода фильм, а язык - это камера. Джойс хотела заменить обычную линзу увеличительным стеклом и показать реальность в мельчайших деталях, чего раньше никто не предпринимал

.

Цель кажется замечательной, но наши определения позволяют нам сразу увидеть, что в ней не так. Роман нацелен на то, чтобы

вызвать “широкоугольное восприятие”. И Джойс вводила… используя объектив с еще более узким углом обзора, чем обычно.

Нет ничего плохого в том, чтобы роман был более реалистичным , чем обычно: именно это и произвело на Памелу такую сенсацию. Но это тоже должно к чему-то привести. Первых читателей “Улисса” беспокоило то, что это ни к чему не привело. Конечно, многое из того, что он написал, не было реализовано. в нем происходят рождение, похороны, супружеская измена и две драки. Но, по-видимому, не было ничего, что могло бы увлечь читателя от страницы к странице, как это было в “Памеле” или “Клариссе”.

По мнению критиков, это неважно. Т. С. Элиот объяснил , что, позаимствовав структуру “Одиссеи” Гомера, чтобы навести хоть какой-то порядок на “канву анархии, которой является современная жизнь”, Джойс подал пример, которому будут вынуждены последовать многие другие писатели . (Это стало известно как “мифический метод”.) Аргумент, который он имел в виду, звучит примерно так. Современная жизнь невероятно сложна и запутана. Старые ценности — добродетель, честь, порядочность, религия — все это подвергается нападкам. Романы, подобные “Клариссе” и “сэру Чарльзу Грандисону “, показались бы современному читателю безнадежно старомодными. Но, проводя параллели между приключениями своих героев — Стивена и Блума — и Телемаха и Улисса, Джойс был великолепен. иронично размышляя об отсутствии этих древних добродетелей и , следовательно, отражая свой возраст с той же точностью, с какой Ричардсон отражал возраст Джонсона….

Это звучало убедительно. На самом деле, это убедило слишком многих романистов в том, что сюжет сейчас устарел. Проблема в том, что весь этот аргумент основан на логической ошибке. Хотя действие

“Улисс” занимает всего один день и ни в коем случае не лишен сюжета. В нем не меньше сюжета, чем в “Клариссе”. Но этот сюжет полностью посвящен Стивену Дедалу и его решимости стать настоящим художником. Даже разделы, посвященные

Леопольду Блуму , приведены здесь только для того, чтобы подчеркнуть контраст между обычным, порядочным , но в основе своей второсортным человеком и героем-художником.

Ведь точно так же, как портрет художника был переработкой Стивен Геро, так что “Улисс” - это переделка портрета. Уиндем Льюис дошел до сути дела в своей убийственной насмешке над “Временем и западным человеком”. Он отметил, что цель первых глав - прославить Стивена, сделать из него супермена-артиста. И это правда. Когда мы снова встречаемся со Стивеном в первой главе “Улисса”, он только что вернулся из Поездка в Париж, в которую он отправляется в конце портрета. Он был вызван обратно телеграммой, извещавшей, что его мать серьезно больна. Впоследствии она умерла. Стивен сейчас живет в башне Мартелло близ Сэндикоува — башне, которая была построена для защиты от Наполеона, — со студентом-медиком, Быком Маллиганом и англичанином Хейнсом. Стивен , очевидно, отказался преклонить колени и помолиться у постели своей умирающей матери, решив продолжать ссору с католической церковью. И эта история получила широкую огласку. Люди считают его бессердечным педантом — с этим суждением читатель может согласиться. И снова, как на Портрете, Стивен чувствует , что вынужден приспосабливаться. Кульминация книги происходит в сцене ночного города - в квартале публичных домов Дублина, — где пьяному Стивену кажется, что он видит призрак своей матери , который поднимается из—под пола и умоляет его покаяться и спасти свою душу. В ответ он бьет тростью по газовому рожку с криком “Non serviarrC” — я не буду служить. Впоследствии пьяный английский солдат избивает его до потери сознания, воображая , что Стефан оскорбил своего короля. В конце книги, проводив Блума домой, Стивен решает, что не может вернуться в башню Мартелло. И снова он должен отправиться в изгнание и ковать в кузнице свою душу… и так далее, и тому подобное. Книга задумана как драма художника-аутсайдера, вынужденного выбирать между компромиссом и честностью. На протяжении книги Стивен несколько раз отождествляется с Гамлетом, и

сцена с призраком его матери подтверждает эту параллель. И в ходе долгого спора в библиотеке Стивен утверждает , что Гамлет на самом деле - это сам Шекспир, тем самым добавляя еще одно измерение к этой параллели. Как и “Стивен Геро”, “Дублинцы”, “Портрет”, “Улисс” - это исследование художника во враждебном окружении. мент. Джойс объясняет и оправдывает себя перед миром.

Интересно более внимательно присмотреться к тому, как это делается. В первой главе рассказывается о конфликте Стивена с Быком Маллиганом, который упрекает его в том, что он отказался помолиться у постели умирающей матери. Маллиган является представителем его считают богатым, самодовольным и поверхностным, а также он “вхож” в литературную тусовку Дублина — Йейтса, леди Грегори и остальных. В какой-то момент он просит Стивена откровенно рассказать, что он имеет против него. Стивен отвечает, что его возмущает то, как Маллиган как-то сказал о нем: “Это всего лишь Дедал, чья мать умерла ужасным образом”. Маллиган отвечает, что он не имел в виду ничего плохого. из уважения к матери Стивена.

Стивен, прикрывая зияющие раны, которые нанесли эти слова.

оставшись в своем сердце, он сказал очень холодно:

— Я не думаю об обиде на мою мать.

— Тогда о чем? Спросил Бык Маллиган.

— Об обиде на меня, - ответил Стивен.

Видно, что он все еще одержим желанием нравиться и вызывать восхищение. Маллиган был приглашен на литературную вечеринку — с Йейтсом и другими — позже в тот же день, но Стивен был подчеркнуто исключен. Читателю не нужно быть психологом, чтобы понять, что это произошло на самом деле и что Джойс копил свое негодование в течение десяти лет, прежде чем позволил ему выплеснуться в “Улиссе”.

Мы сопровождаем Стивена в младшую школу, где он ведет урок истории; после этого мы беседуем с директором хозяин, который мягко упрекает Стивена в богемной жизни и привычке занимать

деньги. Выйдя из школы, он прогуливается по пляжу и размышляет о своем предназначении.

В следующий раз, когда мы встречаемся со Стивеном четырьмя главами позже, он находится в офисе “Журнала Фримена”. (В последующих главах есть

эксперименты

следил за деятельностью Леопольда Блума, рекламного агента Jetvish, жена которого ему изменяет.) Эту главу можно считать одной из самых важных в книге. Группа Дублинские персонажи, в том числе профессор латыни и редактор газеты, рассказывают друг другу истории и анекдоты, прежде чем отправиться в местный паб. Эта глава построена вокруг этих анекдотов. Сначала кто-то зачитывает вслух речь ирландского политика, полную кельтской сентиментальности: “трансцендентное полупрозрачное сияние наших мягких ирландских сумерек…” и так далее. (Присутствующий Дедалус-старший комментирует: “Дерьмо с луком”). Затем профессор Макхью произносит речь, восхваляющую греческий идеализм и выступающую против римского материализма. После этого редактор рассказывает историю о том, как журналист сделал знаменитую сенсацию во время убийств в Феникс-парке , сообщив о передвижении убийц с помощью шифра, основанного на рекламе. Профессор Макхью завершает это рассказом о выступлении Джона Ф. Тейлора, исполненную великолепной риторики, в которой Тейлор сравнил движение фениев с израильтянами под предводительством Моисея.

Затем, когда они направились к пабу, Стивен тихо заметил “У меня тоже есть видение’. Затем он рассказывает подробный, но , по-видимому, бессмысленный анекдот о двух пожилых дамах, которые отправляются на прогулку к колонне Нельсона. Рассказ можно рассматривать как упражнение во флоберовском реализме; он заканчивается тем, что пожилые дамы выплевывают перила между перилами.

Чтобы в полной мере оценить значение этой главы, нам нужно кое—что знать о теории Джойса о “прозрениях”: это просто типичные моменты повседневной жизни, запечатленные словно

фотоаппаратом - словесные снимки. Молодой Джойс намеревался написать книгу о прозрениях, и, по сути, “Дублинцев” можно было бы рассматривать как книгу о расширенных прозрениях. Как и любой хороший фотограф, Джойс чувствовал, что такие снимки могут содержать всю правду о любой конкретной ситуации. В этой газетной статье он говорит о том, что наши языковые привычки и наше стремление к драматической “точке зрения” мешают нам понять эту фундаментальную истину о повседневных событиях. Эта глава, по сути, является апологией всего “Улисса”, а также самого Стивена . То же самое, но по-другому, подчеркивается в

глава, описывающая приемную в родильном доме. Глава состоит из серии пародий, начинающихся с “Англосаксонская хроника” и сэр Джон Мандевилл, а также Брауни, Баньян, Пепис, Стерн, Лэмб, Диккенс, Карлейль и многие другие. Джойс, по-видимому, хочет сказать, что все эти писатели создавали языковую завесу между объектом и читателем; он пытается сделать эту завесу прозрачной.

Однако здесь мы можем наблюдать интересное противоречие.

Я уже отмечал, что в “Улиссе” не меньше сюжета, чем в “Клариссе”; однако здесь Джойс намеренно запутывает ситуацию, создавая видимость пытается утверждать, что его не интересует заговор: на самом деле этот заговор искажает истину. Тем не менее, это вполне объяснимо. Ибо, если говорить прямо и грубо, Улисс - это, по сути , самовосхваление: он защищает себя и мстит своим врагам. Утверждение, что книга должна быть абсолютно реалистичной, не имеющей сюжета, - это ловкий отвлекающий маневр. Уиндхэм Льюис раскусил это, но Джойс в конечном итоге одержал верх в этом споре, поскольку большинство критиков

придерживались мнения, что Уиндхэм Льюис был мотивированным писателем. обуреваемый ревностью и обидой. Это правда, но , тем не менее, он попал в точку.

Следует упомянуть еще один эпизод из “Улисса”. Это эпизод, в котором Бык Маллиган и англичанин Хейнс заходят в чайную и обсуждают Стивена. Маллиган экс утверждает, что Стивен никогда не станет настоящим художником — в греческой традиции — потому что его конфликт с католицизмом навсегда исказил его личность. Хейнс спрашивает, пишет ли Стивен что-нибудь для ирландского литературного движения, и Маллиган экс плейнс: ‘Он собирается написать что-нибудь через десять лет”. “До этого еще далеко”, - говорит Хейнс. “И все же я не удивлюсь, если он все-таки напишет’. Джойс хотел бы подчеркнуть, что через десять лет он начал писать “Улисса”. И успех книги, и последовавшая за ней слава, должно быть, привели его в восторг. Он высказал свою точку зрения. Он стал более известным, чем Йейтс, Синдж и Эй, вместе взятые. И его приветствовали как более серьезного художника. Триумф, должно быть, был приятным. Конечно, это неправда , что он не писал для движения, потому что берег себя для “Улисса”. Он уже предпринял решительную попытку стать ирландским Кнутом Гамсуном в исполнении Стивена Геро.

эксперименты

Но правда заключалась в том, что никто не просил его писать для движения мент; Йейтс и остальные считали его самодовольным дураком. (Что и понятно: когда Джойса представили Йейтсу, он многозначительно заметил: “Мы встретились слишком поздно; вы слишком стары , чтобы поддаться моему влиянию”.)

“Улисс” - великий роман? Ответ, вероятно, утвердительный, поскольку У Джойса был талант, и он вложил в это произведение больше усилий, чем Флобер вложил в “Бовари”. И все же оно оказало одно из самых пагубных влияний на литературу двадцатого века. Именно “Улисс” побудил критиков заявить, что роман подходит к концу, что дальше этого идти невозможно .

Джойс намеренно поддерживал эту точку зрения, подразумевая, что “Улисс” — это грандиозное прозрение — стал логическим следующим шагом в истории романа. Мы уже видели, почему Джойс был заинтересован в этом: чтобы скрыть тот факт, что основной движущей силой “Улисса” является самоутверждение, самоуважение. К сожалению, это также связано с предвзятым и сугубо личным взглядом на назначение искусства. Джойс всегда была склонна к бурным реакциям. Йейтс, Рассел и остальные были поклонниками Платона, поэтому Джойс настаивал на том, что он предпочитает трезвый реализм Платона. Аристотель. Ирландское литературное движение восхищалось Шекспиром; Джойс кисло заметил, что предпочитает Бена Джонсона. Знаменитыми писателями того периода (1900-1910) были Шоу, Уэллс, Честертон и (в меньшей степени) Оскар Уайльд. Все дело в идеях. Джойс, упрямясь, настаивала на том, что идеи не имеют ничего общего с искусством. (Он смертельно оскорбил Йейтса, сказав ему, что тот рассуждает как литератор, а не как поэт, подразумевая, что его голова была забита идеями о литературе, а не о чем—то реальном.) Правда вполне может заключаться в том, что Джойс был по сути своей религиозным человеком, который утратил веру и превратил искусство в суррогат религии. Как и все религиозные фанатики, он был склонен не доверять интеллекту и презирать простые идеи. Но именно эта неприязнь к идеям, которая так хорошо сочеталась с “экзистенциалистскими” настроениями того периода, нанесла наибольший ущерб роману и литературе в целом. Идеи - это результат умственной деятельности человека, когда он сталкивается с проблемами. Атмосфера идей, как правило, оптимистична, потому что человек не стал бы утруждать себя размышлениями, если бы не надеялся решить проблему. Писатель, который

J

РЕМЕСЛО РОМАНА

эксперименты

объявив, что идеи не имеют значения, Джойс занял пессимистическую позицию. Джойс только углубил пессимизм , который распространился на роман со времен Флобера.

Это само по себе было парадоксально, поскольку Джойс не только сам был человеком идей, но и “Улисс”, несомненно, является оптимистичной книгой. Джойс был в достаточной степени художником, чтобы понять, что ” узкоугольный объектив” противоречит основной цели романа, которая заключается в том, чтобы вызвать широкоугольное восприятие. Поэтому, когда книга подходит к концу, он намеренно отводит камеру назад, открывая все более широкие перспективы. Блум и Стивен смотрят на небо и видят “небесное дерево из звезд, увешанное влажными темно-синими плодами’. Когда Стивен уходит, Блум чувствует “холод межзвездного пространства, температуру на тысячи градусов ниже точки замерзания … первые признаки близкого рассвета’. А в последней главе миссис Блум, кажется, превращается в саму землю, и книга заканчивается полным утверждением: “Да, я сказала, да, я сделаю, да”.

“Портрет” и “Улисс” снова полны идей и разногласий. ругательства; но на портрете Стивен настаивает на том, что его не интересуют новые идеи: его интересует только старомодная схоластика Фомы Аквинского. (В одном из своих стихотворений он говорит о “Тех душах, что ненавидят силу, которую моя / Закалила в школе старины”. Фомы Аквинского’.) В “Улиссе” интеллектуальный талант Стивена проявляется в эрудированной, но бесплодной дискуссии о Ветчине позволять. Короче говоря, Джойс, похоже, настаивает на том, что идеи - это просто гимнастический зал, в котором он упражняет свой интеллект; сами по себе они не имеют ценности.

Все это представляло серьезную проблему для любого, кто хотел продвинуться в романе на шаг дальше Джойса. Это означало , что если они собирались следовать по стопам учителя, им не разрешалось задумываться о проблеме: к ней можно было подходить только интуитивно — через солнечное сплетение, как сказал бы Лоуренс. Но если писатель интуитивно пытается представить реальность такой , какой он ее ощущает солнечным сплетением, то в конце концов он пишет о своих собственных эмоциях и “реальности” на кончике своего носа. Вот почему важно понимать, что “Улисс” - это не попытка написать великий объективный роман двадцатого века, а в высшей степени

субъективный роман, основанный на собственных эмоциях Джойса. Если кругозор “Улисса” узок, то это потому, что эмоции

Джойс пишет об узости. Это не означает, что ее главный аргумент о художественной целостности несостоятельен. Проблема в том, что представление Стивена об искусстве очень узкое. Он напишет несколько небольших горьких очерков о Дублине, затем книгу, прославляющую его собственную борьбу в сетях провинциализма и католицизма, а затем еще большую книгу о своем неприятии Дублина. По крайней мере Кнут Гамсун вышел за рамки этих глубоко личных ранних книг и написал серию шедевров о норвежской жизни в книгах “Дети того времени” и “Развитие почвы”. Творчество Джойса настолько личное, что после того, как он полностью достиг своих целей с публикацией “Улисса”, ему больше ничего не оставалось делать. По сути, он сам попался на удочку. Он намеревался сделать “Улисса ” таким техническим шедевром, который никто не смог бы проигнорировать. Он отдал ему все, что у него было. И, заставив мир признать его мастерство, он столкнулся с той же проблемой, с которой сталкивался со своими современниками. Куда мог бы пойти роман после этого? Что он мог бы написать дальше? Великий роман об ирландской жизни? Он ничего не знал об этом, покинув Ирландию в возрасте двадцати двух лет; в любом случае, его творчество было слишком ориентировано на себя, чтобы писать о других людях. Невероятная, но печальная правда заключалась в том, что его мышление было в основном тривиальным. Поклонники, которые приезжали издалека в надежде услышать глубокие мысли — или, по крайней мере, рассуждения об искусстве романа, — приходили в замешательство, когда он рассказывал анекдоты из своего детства или вспоминал ирландских певцов своей юности.

Джойс забыл одно из главных правил искусства: всегда оставлять открытой дверь для дальнейшего развития. Он вложил в “Улисса” так много, что ему больше некуда было двигаться. Это было похоже на то, как если бы Бетховен начал свою карьеру с написания девятой части “Улисса”. Симфония.

Тогда в чем же именно Джойс допустил ошибку? Ведь он,

несомненно , с фанатичной целеустремленностью посвятил свою жизнь формированию собственного образа?

Это верно лишь отчасти. Главная цель писателя - не просто понять, кем он хочет быть, но и куда он хочет пойти. Неслучайно, что Шоу открыл для себя образ самого себя. — у несоциального социалиста — произошло, когда он также идентифицировал связал себя с социализмом. И озабоченность социальными реформами

позже это расширилось до более общей проблемы, связанной с эволюцией человека решение. Именно ясность представления Шоу о себе - хладнокровный здравый смысл в мире эмоционального смятения — придает его пьесам неповторимый колорит. Но это всего лишь средство выражения его убеждений в отношении цивилизации и эволюции. В наши дни мало кто станет отрицать, что Шоу был художником высокого мастерства; но искусство - это, по сути, придание формы материалу. Ему нужен материал для придания формы. Материал для художника создается его взаимодействием с окружающим миром и попытками его переварить. Самые болезненные и тяжелые приступы “несварения желудка” часто приводят к созданию величайшего произведения искусства. Джойс создал четкий образ самого себя, но он пренебрег разработкой направления - или , скорее, он выбрал путь, который повторял сам себя. ?

И поэтому никого не должно удивлять, что его последняя книга, “Финнеган в “Уэйк” - это не более чем интересный сборник лингвистических экспериментов. Он не оставил себе ничего, кроме языка и техники, над чем можно было бы поработать. “Улисс” завершился своего рода универсальным видением, и если Джойсу суждено было пойти дальше, ему оставалось только попытаться стать еще более универсальным. Но роман на самом деле не подходит для таких целей; музыка в любом случае гораздо ближе к этому, настоящая проблема заключалась в том, что у Джойса была только одна основная тема: он сам. Или,

выражаясь более мягко, конфликт между художником-идеалистом и материалистическим обществом. И в “Улиссе” он также разработал технику параллелей: Стивен - это Телемах , Гамлет и Шекспир; Блум - Улисс и отец Гамлета; миссис Блум - Пенелопа и мать-природа. .. используя этот довольно скромный арсенал тем и эффектов, Джойс попыталась создать продолжение “Улисса”. Бык Маллиган-Противостояние Стивена вновь проявляется в братьях Симе и Шоне, которые также являются Каином и Авелем и дюжиной или около того других персонажей. (Полный список смотрите в книге Кэмпбелла и Робинсона “Отмычка от Поминки по Финнегану.) Сим - художник-идеалист, Шон - его брат по миру. Блум становится кем-то вроде универсального отца, Хамфри Чимпдена Эрвикера, в то время как миссис Блум превращается в своего рода Эвиг вайблич по имени Анна Лира Plurabelle. Поскольку в книге предпринята попытка объединить все легенды мира в обширную структуру сновидений, она также пытается объединить все языки мира с помощью бесконечных каламбуров. В итоге получается

не о каком-то глубоком, универсальном произведении искусства, как надеялся Джойс, а всего лишь о шестистах или около того страницах причуды в стиле Тристрама Шенди, стареющего ученого, развлекающего себя малопонятными шутками. Пожалуй, самые трогательные страницы в книге находятся в разделе “Шем-писатель”, который в очередной раз подтверждает рисует художник-аутсайдер (на этот раз с некоторым ироничным юмором), а заканчивает чем-то, что очень похоже на признание вины и акт раскаяния.

“Поминки по Финнегану” были закончены в 1939 году; Джойсу было всего пятьдесят семь лет - возраст, в котором его кумир Ибсен писал свои величайшие пьесы; но в художественном отношении он был уже на пределе. Он был почти слеп, и его здоровье оставляло желать лучшего — но так было со времени публикации “Улисса”. Куда он мог пойти после “Поминок по

Финнегану”? Только во что-то еще более универсальное и аморфное. Он туманно говорил о морской эпопее — предположительно, в ней не было бы ни окончаний, ни структуры предложений, — но он все еще не предпринимал попыток написать ее, когда умер два года спустя. Он был похож на акробата , который завязывает себя в узел, из которого не может выбраться.

Я посвятил “Улиссу” так много места, потому что это самый известный — и самый успешный — из всех экспериментальных романов. Но этот анализ показал, что вряд ли корректно говорить о нем как об экспериментальном романе. Начнем с того, что все романы — это эксперименты, мысленные эксперименты. А во-вторых, “Улисс ” по своим основным намерениям не более экспериментален, чем “Новый Туаз или Оберманн: это еще один субъективный роман, повествующий об одиссее души.

Но если “Улисс” - это не настоящий экспериментальный роман, то что же тогда? Давайте начнем с определения. Предполагается, что экспериментальный роман - это роман, в котором писатель пробует новые методы, позволяющие у него свое особое видение реальности. Подразумевается, что это видение не может быть передано никаким другим способом. Теперь, когда вы закончили “Улисса”, вы многое знаете о Дублин 1904 года; но не намного больше, чем вы могли бы узнать из такой обычной книги, как “Дублинцы”. Ты очень много знаешь о Навязчивое чувство Джойса быть художником-аутсайдером, но не более того, чему вы научились из “Портрета художника в молодости”.

РЕМЕСЛО РОМАНА

Таким образом, большинство стилистических новшеств не являются существенными для его тематики; они представляют собой не более чем декорации в стиле рококо.

Давайте составим краткий список романов, которые большинство критиков назвали бы “экспериментальными”:

Пруст: Воспоминание о прошлом

Музиль: Человек без качеств

Брох: Лунатики

Доблин: Александерплац, Берлин

Дос Пассос: Манхэттенский переезд и США

Хемингуэй: Прощание с оружием

Беккет: трилогия Моллоя

Берроуз: “Обед в обнаженном виде”

Берджесс: “Заводной апельсин”

Сартр: “Дороги к свободе”

Это довольно короткий список, но я не думаю, что пропустил какую-либо крупную ‘экспериментальную’ работу. Возможно, мы могли бы расширить его, добавив “Мандарины” Симоны де Бовуар и романы Уве Джонсон, Гюнтер Грасс, Томас Пинчон, Б. С. Джонсон (который пытался издавать роман отдельными разделами, чтобы читатель мог их перепутать и читать в любом удобном ему порядке) и Ален Роб-Грийе, но большинство из этих последних являются опытными ментальный только по форме и довольно условный по содержанию.

Я поместил Пруста и Сартра на противоположных концах списка , потому что они представляют две крайности: то, что можно назвать консервативным романом, и радикальный роман. Я не имею в виду политические взгляды авторов. Но достаточно взглянуть на любую страницу Пруста, чтобы увидеть, что он продолжил с того места, на котором остановился Ричардсон. Ричардсон замедлил развитие романа, превратив его в источник подробных описаний и бесконечных размышлений отношения — или “сентиментальность’, как называл это Джонсон. Пруст сделал то же самое. Было бы легко разделить его роман на ‘письма’, например Кларисса, и тогда мы сразу же увидели бы, что экспериментаторство Пруста сводится просто к тому, что он тратит время впустую. То же самое можно сказать и о замечательном, но до сих пор недооцененном шедевре Музиля “Человек без достоинств”, панораме пре-1914 Вена, которая на самом деле представляет собой смесь романа и сборника

из эссе. А “Лунатики” Броха, еще один панорамный роман о Центральной Европе во времена кризиса, - это еще один неторопливый книжный монстр .* С другой стороны, Сартр, позаимствовавший свою технику у Дос Пассоса, создает впечатление ускоренного прохождения, безумной мешанины событий, которые, кажется, пролетают мимо. Это также относится к площади Александерплац в Доблине, Берлин (само название говорит нам о том, что Доблин хочет сделать), “Голый обед” Берроуза и “Берджесс” Заводной апельсин. Лишними в этом списке являются Беккет, обсуждение намерений которого следует отложить до следующей главы, и Хемингуэй, чье главное новшество - плоская, четкая проза, призванная очистить роман от всякого эмоционального романтизма.

У всех этих романов, упомянутых выше, есть одна общая черта: все они об “отчуждении” — слове, изобретенном Карлом Марксом для описания чувства непринадлежности современного человека к высоко механизированному обществу. Но, если мы помним, именно об этом писал Руссо. Так что даже это нельзя рассматривать как тему, общую для экспериментальных романов.

Однако мы должны признать, что это чувство Алины именно это побуждает большинство романистов прибегать к экспериментальным методам. Их можно сравнить с художниками-кубистами. Романист пытается сказать, что он не может воспринимать теплый, легкий, располагающий взгляд на жизнь, который мы находим у Джейн Остин, Троллопа и даже Уэллса. Они воспринимают определенную стабильность как нечто само собой разумеющееся; например, романист-перименталист чувствует, что живет в запутанном, беспокойном и , по сути, бездушном мире. “Великий человек без качеств” Музиля начинается так: “По ту сторону Атлантики была депрессия. Он двигался на восток, к области высокого давления над Россия. …’ И несколькими предложениями позже мы читаем: “Автомобили вылетали из глубоких узких улочек на мелководье ярких

площадей. Темные пятна пешеходной суеты сливались в мутные потоки. Там, где более сильные линии скорости пересекали их беспорядочную суету, они сгущались…” И несколькими страницами позже мы встречаемся с героем, Ульрихом, и знакомимся с его дилеммой. Ульрих родился со смутным предчувствием своей судьбы, с ощущением, что однажды он станет ‘важным человеком’. Он поступает в армию и какое-то время вполне счастлив в этой простой семье. обманутый мир старомодных добродетелей; затем он разочаровывается уволился и уходит. Затем он становится инженером — таким

инженера часто встречаешь как героя советских романов. энтузиаст , человек, который верит, что инженерное дело однажды решит все проблемы человечества. Но вскоре он понимает, что инженеры - обычные люди, а не научные супермены, и тоже бросает эту профессию. Но он не отказывается от своей веры в науку; ему кажется, что математика - это совершенная наука, и поэтому его судьба - стать математиком. математик. Что он и делает. Только для того, чтобы понять, что быть мастером чисел и количеств - это не то же самое, что быть мастером жизни. Итак, в начале романа Ульрих не уверен, кем он хочет стать. И все, что происходит в этом обширном романе, - это то, что он позволяет себе принять участие в праздновании Семидесятилетний юбилей Франца-Иосифа с великой отечественной войной пейнт, и соблазняет нескольких женщин. С самого начала, Ульрих считает эту кампанию бесполезной (и на самом деле Франц Иосиф умер в 1916 году, за два года до того, как она все равно увенчалась бы успехом). Таким образом, даже если бы Роберт Музиль не умер до того , как закончил роман, он не достиг бы определенного завершения.

Но из этого краткого изложения мы сразу видим, что Проблема Ульриха в том, что он занят поиском образа самого себя. Он примеряет разные образы, подобно героям ранних романов Шоу, но, в отличие от Шоу, никогда не находит тот, который ему

подходит. Единственное, что придает ему определенную целеустремленность, - это спать с незнакомыми женщинами, и к концу романа он соблазнил полдюжины из них, включая свою сестру.

Давайте сравним этого типичного “консервативного” писателя-экспериментатора с типичным “радикальным” романистом Джоном Дос Пассосом. Вот отрывок из “Манхэттенской передачи” :

Солнце переместилось на Джерси, солнце скрылось за Хобокеном.

На пишущих машинках щелкают крышки, закрываются столы с выдвижными крышками; лифты поднимаются пустыми, а опускаются битком набитыми. В центре города - прилив, наводнение во Флэтбуше, Вуд-Лоун, на Дикман-стрит, в Шипсхед-Бей, на Нью-Лотс-авеню, в Канарси.

Розовые листы, зеленые листы, серые листы, полные рыночные сводки, итоговые документы по Гавани Благодати. Печать с трудом пробирается сквозь изношенные офисные лица, ссадины на кончиках пальцев.,

ноющие подъемы ног, крепкие мужчины втискиваются в поезда метро.

“СЕНАТОРЫ-8”, “ГИГАНТЫ-2”, “ДИВА ЗАБИРАЕТ ЖЕМЧУГ”, 800 000 долларов. грабеж.

На Уолл-стрит - прилив сил, в Бронксе - наводнение.

В Джерси зашло солнце. \

Сразу видно, что, несмотря на различия в стиле, “Вена” Музиля и “Нью-Йорк ” Дос Пассоса воспринимаются их авторами во многом одинаково. В обзоре “Манхэттенского трансфера”, написанном в 1925 году, Д. Х. Лоуренс кратко описал его цель:

Если вы установите пустую пластинку, которая будет вращаться, чтобы воспринимать все звуки, и кинокамеру, которая будет снимать все движения рассеянной группы людей в тех местах, где они встречаются и соприкасаются в Нью-Йорке, вы более или менее получите Метод мистера Дос Пассоса. Это поток разрозненных сцен и обрывков, захватывающая дух неразбериха отдельных моментов из жизни группы людей, изливающаяся на протяжении многих лет почти из каждой части Нью-Йорка… Сцены проносятся мимо, как снежинки.

Это описание — записи и камеры — также применимо к сцене в редакции газеты в “Улиссе”, впервые появившейся в литературе. убедитесь, что эта техника была использована. Это также относится к большому в той или иной степени, ко всем романам из приведенного выше списка. Короче говоря, мы видим, что экспериментальный роман - это не какой-то особый авантюрный, новаторский тип романа, а просто роман о ” непринадлежности”, неспособности найти образ самого себя и цель. Как только писатель обретает самоощущение и цель, он перестает писать экспериментальные романы. Основная ‘форма’ каждого романа - это напряжение и снятие напряжения; его привлекательность для нас - это обращение к нашей инстинктивной тяге к свободе. Большинство экспериментальных романов интеллектуальные романы не завершают цикл снятия напряжения. Из-за этой неудачи большинство из них также полны мрачного пессимизма. Короче говоря, экспериментальный роман - это, по сути , неудачный мысленный эксперимент.

РЕМЕСЛО РОМАНА

эксперименты

В своем обзоре перехода Manhattan , Д. Г. Лоуренс идет на обсуждают первая книга писателя коротких рассказов Эрнеста Хемингуэй. Она называлась “В наше время” и, как отмечает Лоуренс, представляет собой последовательность фрагментов.

“Такая короткая, как будто чиркаешь спичкой…” Эта фраза раскрывает сходство между Хемингом и Уэй и Джойс; каждый из них пришел к теории “прозрения”. На самом деле, “прозрение” — краткий снимок, зажженная спичка — является естественной формой для экспериментального романа, который концентрируется на фрагментарной, бессмысленной природе человеческого существования. “Манхэттенский перевод” - это серия моментальных снимков.

Лоуренс сразу же признал заслуги Хемингуэя как писателя, хотя ему и не нравилась философия Хемингуэя. (‘Это больше не весело”; “У меня внутри все полетело к чертям”.) Он понимал, что Хемингуэй искренне пытался передать свое собственное любопытное, индивидуальное видение.

Это то, что отличает Хемингуэя от романистов-экспериментаторов, таких как Дос Пассос, Доблин или даже Сартр. На самом деле он пытается передать видение реальности, которое в корне отличается от представлений романистов девятнадцатого века, хотя и имеет нечто общее с Мопассаном. Он склонен к мрачному и пессимистичному взгляду на человеческое существование. Смерть - это реальность, которая затмевает все сущее. Этот плоский, сухой стиль , ставший таким знаменитым, как будто подразумевает: все люди — идиоты, эмоциональные дураки. Но я говорю правду….

В лучшем случае этот стиль передает почти пугающее воздействие реальности. Вот отрывок из “По ком звонит колокол “, в котором описывается бомбардировка, уничтожившая Эль Сордо и его людей:

Затем у него над ухом прогремели взрывы, а в плечо уперлось горячее дуло пистолета. Грохот повторился, и его уши были оглушены выстрелом из дула. Игнасио изо всех сил навалился на треногу, и дуло обожгло ему спину. Грохот слился с грохотом выстрела, и он не мог вспомнить, как раскаялся.

Все, что он мог вспомнить, было в час нашей смерти. Аминь. В час нашей смерти. Аминь. В назначенный час. В назначенный час. Аминь. Все остальные стреляли. Сейчас и в час нашей смерти. Аминь.

Затем

, сквозь грохот выстрела, послышался свист рассекаемого воздуха, и затем в красно-черном грохоте земля покатилась у него под коленями, а затем взметнулась вверх и ударила его по лицу, а потом повсюду посыпались грязь и куски камня, и Игнасио оказался лежащим на нем, а остальные… на нем лежал пистолет. Но он не был мертв, потому что свист раздался снова , и земля с ревом закачалась под ним. Затем звук повторился, и земля под его животом качнулась, и один склон холма приподнялся в воздух, а затем медленно опустился на них , где они и лежали.

Самолеты возвращались трижды и бомбили холм вершина, но никто на вершине холма этого не знал. Затем самолеты обстреляли вершину холма из пулеметов и улетели. Когда они в последний раз нырнули на холм со своими пулеметами, хэм меринг, первый самолет поднялся в воздух и развернулся, а затем то же самое сделали все остальные самолеты, и они перестроились из эшелона в V-образный строй и ушли в небо в направлении Сеговии.

Это произведение невероятной силы, и в последнем абзаце содержится плоское, почти небрежное описание улетающих самолетов график придает ему ощущение фотографической точности. Ни один писатель до Хемингуэя не описывал насилие и смерть с таким чувством правды. Это “опосредованный опыт” , о котором знали немногие читатели.

Величайший роман Хемингуэя “Прощание с оружием”, безусловно , является одним из лучших романов двадцатого века. Это связано с тем, что в нем используется та же самая “фотографическая” техника, чтобы передать реальность войны 1914 года. (‘Теперь, осенью, все деревья были голые, а дороги раскисшие”.) Но эта дикая и жестокая реальность контрастирует с любовной историей между героем и армейской медсестрой, также рассказанной с минимумом сентиментальности. Именно этот резкий контраст между мрачностью и теплотой придает роману эмоциональное воздействие. Хемингуэй передает ощущение, что никто еще так полно не говорил правду. Более того, фотографический реализм сцен насилия придает красоте природы почти невыносимую остроту. Почти визионерская

насыщенность описаний Хемингуэем жестокости.

“времена года”, по—видимому, проистекают из его ощущения, что жизнь коротка и к тому же дешева.

Следствием этого обостренного восприятия является то, что Кажется, что Хемингуэй совершенно не ощущает запаха дека уверенность, которая витает над многими писателями-реалистами. Кажется, он возвращается к первобытной простоте. Его герои свободны от обычных неврозов. У них нет кризисов идентичности, нет проблем с самооценкой. Все без исключения они обладают твердым чувством собственной индивидуальности. Они могут смотреть в глаза другим мужчинам и, при необходимости, сбить их с толку. Но у всех них та же проблема, что и у Ульриха в “Человеке без качеств”. Они знают, кто они, но понятия не имеют, кем хотят стать. Герой Хемингуэя сильнее и здоровее, чем кто-либо другой в романе, но у него все еще нет ощущения конечной цели. Поэтому он коротает время за рыбалкой, охотой на крупную дичь, боем быков и, по сути, насквозь циничен и разочарован. В конце “И восходит солнце” леди Бретт печально произносит: “О, Джейк, мы могли бы чертовски хорошо провести время вместе”, а Джейк ворчит: “Да, разве не приятно так думать?”

Этот фундаментальный пессимизм помешал Хемингуэю развиваться оно затмило творчество Пруста, Джойса и Музиля. Его представление о ценностях основано на ощущении, что смерть не за горами, так что все, что связано с жизнью, становится почти невыносимо острым. Всю его работу можно рассматривать как развитие замечания доктора Джонсона: “Когда человек знает , что через две недели его повесят, это чудесным образом концентрирует его разум ’. Но чтобы сохранить это острое ощущение смерти, Хемингуэю приходилось намеренно искать экстремальные ситуации предпочтительно войны. Его кинематографическая техника требует резкого контраста между жизнью и внезапной смертью, красотой и жестокостью. Два его лучших романа — “Прощание с оружием” и “По ком звонит колокол”. “Дорожные сборы” — о войне, а его следующая лучшая работа — “И восходит солнце” — о мужчине, который потерял на войне свои половые органы, так что он обречен на вечное разочарование. В смерти, в После полудня и на зеленых холмах Африки он пытается использовать бои быков и охоту на крупную дичь в качестве ‘моральных заменителей войны’ (Уильям Фраза

Джеймса), но ни то, ни другое нельзя было назвать удачным. Его проблема заключалась не только в том, что его техника ограничивала его

эксперименты

трагические сюжеты; именно это мешало ему писать кон убедительно говорит о чем угодно, только не о войне и насилии. Это исключает не только комедию, но и почти все остальные темы, которые интересовали Ричардсона, Джейн Остин, Бальзака, Диккенса, Толстого. …Короче говоря, особым достижением Хемингуэя было то, что он ограничил диапазон действия романа примерно пятью процентами от его обычных возможностей.

восемь

Идеи

Где-то в начале 1950-х годов писателя-фантаста А. Э. Ван Вогта заинтересовал вопрос о мужьях, которые открыто придерживаются двойных стандартов: то есть требуют от своих жен полной и неукоснительной верности и не скрывают своих любовных связей с другими женщинами. Что его интересовало, так это то, как такие люди оправдывают свое поведение перед самими собой. И когда он собирал истории о подобном поведении, его поражало, как далеко эти люди могли зайти в самообмане . Например, медсестра, которая собиралась замуж , призналась своему будущему мужу, что до этого у нее было два романа с врачами. Он чуть с ума не сошел от ревности. На следующий день он пришел к ней домой с юридическим документом в трех экземплярах, который она должна была подписать, но не позволил ей его прочитать. Она подписала, и в

положенный срок они поженились. Затем он начал вести себя довольно открыто. Из-за бизнеса он разъезжал по всей стране; он редко беспокоился о том, чтобы сообщить жене, где он находится или когда будет дома. Он всегда навещал своих сотрудниц в их квартирах или подвозил секретарш домой и тратил на это часы. Если его жена осмеливалась задать какой-либо вопрос об этих занятиях, он приходил в ярость и часто толкал ее через всю комнату. В конце концов она стала сексуально фригидной; они развелись, и он поселил ее в загородном доме. Но он поставил условие, что она не должна выходить замуж повторно; она должна посвятить свою жизнь тому, чтобы быть хорошей матерью их ребенку….

Зная других подобных людей, Ван Вогт был вполне уверен, что документ, который она подписала, содержал “признание” в том, что она была немногим лучше проститутки и что у нее не было никаких законных прав как у его жены.

Ван Вогт назвал этот тип людей “жестокими” или “правильными людьми”, потому что они ни при каких обстоятельствах не признают, что они неправы.

Самый простой комментарий о жестоких людях - это то, что они незрелы. Фрейд однажды сказал, что ребенок разрушил бы мир, если бы у него была такая возможность; неудовлетворение его желаний порождает слепую и неистовую ярость. Взрослея, мы все продолжаем стремиться к тому, чтобы все было по-своему, но понимаем, что должны считаться с мнением других людей, чтобы добиться этого. Исключительно для самозащиты мы должны научиться не только брать, но и отдавать. Многие люди на редкость медленно учатся или, возможно, просто не хотят учиться. Мы все продолжаем хотеть самых разных вещей, и мир полон людей, которые нам не нравятся или с которыми мы не согласны. Так что в каждом из нас есть тайное стремление к абсолютной власти — к возможности перестроить мир по мановению волшебной палочки. Немногие люди на самом деле

хотят быть разумными, как самоцель. Правильный человек просто идет в этом направлении дальше, чем большинство. Он подпитывает свое эго тайными фантазиями о власти и, насколько может, воплощает их в жизнь с подчиненными. Его жена и семья - идеальные подчиненные, поскольку они полностью зависят от него. Таким образом, они включаются в фантазию о самоуважении ; их дело - быть покорными, в то время как он, подобно восточному деспоту, поступает так, как ему нравится.

Но он играет в опасную игру.Ибо, если в его фантазии врывается дыхание реальности, его устои рушатся. Ван Вогт снова и снова замечал, что, если жена бросает “правильного мужчину”, у него может развиться тяжелое психическое заболевание или даже умереть.

Большую часть своего творческого периода я посвятил обсуждению Ван Вогта и его теорий о “правильном мужчине” со своими студентами, и реакция была замечательной. Все студенты были знакомы по крайней мере с одним “Правильным мужчиной’ — или женщиной. (Такое состояние встречается у женщин реже, чем у мужчин, но оно может существовать. Мать писателя Тургенева была “правильной женщиной”, которая приказывала пороть своих слуг за малейшую провинность.) Две из них сказали, что их отцы были “правильными мужчинами”. А одна девушка только что рассталась с “Правильным мужчиной”, с которым прожила много лет. (Я

а

РЕМЕСЛО РОМАНА

144

удивлялся, почему она часто появляется в классе с синяками и царапинами.)

И почему теория ‘правильного мужчины’ должна быть полезна писателю? Точно по той же причине, по которой математику

полезны общие уравнения , а ученому - законы природы. Материалом для писателя служат другие люди, а также он сам. Он пытается понять, что движет ими, особенно в условиях стресса. Недостаточно наблюдать за человеческими особенностями; писатель должен классифицировать их, а затем попытаться понять их общие закономерности.

Мопассан обладал такого рода проницательностью в высшей степени обычная степень. Самое странное, что он позволял ему работать только вспышками. Он улавливал человеческие особенности с точностью великого фотографа, но никогда не пытался классифицировать свои снимки.

Позвольте мне привести три примера наблюдательности Мопассана

.

На балу-маскараде на Монмартре высокий, щеголеватого вида мужчина танцует с таким энтузиазмом, что у него внезапно перехватывает дыхание. промахи. Когда врач пытается снять маску, он обнаруживает, что она прикрывает другую маску, сделанную из резины, похожей на кожу. Лицо под это тело иссохшего старика. Когда к нему возвращается сознание, доктор провожает его домой, в бедную ночлежку. Там жена этого человека рассказывает доктору его историю. В молодости он был неотразим для женщин, а в качестве помощника знаменитого театрального парикмахера у него была возможность гармония для бесконечных интрижек. Когда у него начали появляться седые волосы и морщины , он не мог смириться с тем, что стареет. И теперь, когда желание увидеть обнаженные плечи и полуобнаженную грудь становится невыносимым, он надевает маску и светлый парик и неистово танцует всю ночь напролет….

Очевидно, что это форма поведения ‘правильного мужчины’. От его жены всегда ожидали, что она смирится с его любовными похождениями. Он жил в мире своих фантазий, пока время не начало разрушать его. И теперь, когда он медленно рушится, он цепляется за свою самооценку с неистовством, которое вскоре разрушит его.

Чувствуется, что Мопассан рассказывает обо всем этом с оттенком садистского удовольствия. Если человек настаивает на том, чтобы

жить иллюзиями, он должен

идеи

H5

будьте готовы умереть, когда их заберут. И все же эта история - не просто клинический отчет о самообмане. Сам Мопассан был денди; у него также были бесконечные любовные связи. Эту историю можно истолковать как предупреждение, направленное от одного аспекта его натуры к другому. Это было предупреждение, которое не имело смысла. Мопассан умер безумным.

В фильме “Месть” мужчина узнает свою бывшую жену, с которой он только что развелся, в отеле в Каннах; она проводит там медовый месяц со своим новым мужем. Бывший муж подходит к ней, и они начинают спорить. В конце концов она признается , что была ему неверна и что ее любовником был мужчина , который теперь стал ее мужем. На это бывший муж выдвигает ультиматум: либо она соглашается взять его в любовники, либо он пойдет к ее новому мужу и расскажет ему, что его жена часто изменяла с другими мужчинами… . В этот момент голос мужа зовет жену; она спешит Ушла, договорившись встретиться со своим бывшим мужем после ужина. …

В этом случае бывший муж не обязательно “Правильный мужчина” (хотя она развелась с ним из-за того, что он избивал ее). Но его отношение к женщинам типично для “Правильного мужчины” — то, что сейчас назвали бы мужским шовинизмом. Она ограбила его, отдав свою себя перед другими мужчинами; теперь она может возместить ущерб, ограбив своего нового мужа.

Но по-настоящему интересный вопрос - это тот, который Мопассан даже не удосуживается задать. Почему мужчина должен хотеть спать с женщиной, с которой он спал сотни раз? Особенно если они не любят друг друга? Потому что она чужая жена; следовательно, она ‘запретная’ — и желанная. Мопассан осознает этот парадоксальный элемент ситуации, но принимает его как должное.

В “Неизвестном” молодой человек из другого города

рассказывает, как он встретил на улице привлекательную девушку и нашел ее такой желанной , что повернулся и последовал за ней. Но он потерял ее в толпе. В течение следующих двух лет он несколько раз видел ее, но так и не смог познакомиться. Затем, однажды, он столкнулся с ней на улице и, не теряя времени, спросил, когда сможет увидеть ее снова. К его удивлению, она просит его визитку и обещает прийти к нему домой. Несколько дней спустя она

сдерживает свое обещание. Через несколько минут он помогает ей раздеться. И тут, когда ее нижнее белье соскальзывает на пол, он видит, что у нее на спине прядь темных волос. Его желание мгновенно пропадает, он становится импотентом. И девушка раздраженно говорит: “Не было особого смысла доставлять мне столько хлопот, не так ли?” - и уходит. И с тех пор, когда бы он ни встретил ее на улице, она холодно проходит мимо, отказываясь признать его правоту. Он поклонился….

Здесь произошло то же, что случилось с героем Китайской комнаты, когда он увидел деформированную ногу Сидони. Но что именно произошло? Герой Мопассана - охотник за женщинами. Он - хищный зверь, они - жертвы. Он не вступает с ними в человеческие отношения. Их роль заключается в том, чтобы сыграть роль в пьесе, которую он написал для них; они - порождения его фантазии, подкрепляющие его представление о себе о себе как о Казанове. Когда девушка предлагает прийти к нему домой, это уже беспокоит его; это слишком просто; она играет не по правилам. Когда она позволяет ему раздеть себя через несколько минут после прихода, это снова вызывает чувство неловкости. Клочка волос между плеч достаточно, чтобы ослабить его желание; это могла быть родинка на ее груди, шрам на животе… .

Видно, что эти три истории представляют собой деликатное исследование о парадоксах мужской психики можно было бы написать целую книгу об их значении и подтексте. Разве не правда, что во всех наших человеческих взаимоотношениях

присутствует элемент игры? Что все люди предпочитают запретное тому, что принадлежит им по праву? Что даже самые приятные и уравновешенные люди живут в мире фантазий, защищая свою самооценку пуленепробиваемой броней? Мау пассан блестяще и точно подметил эти парадоксы; но он никогда не задумывался о них. Вот почему он так и не стал великим писателем.

Ибо это один из самых фундаментальных законов творчества: не стоит беспокоиться о проблеме, пока не увидишь все ее последствия. Любой может стать хорошим писателем, если поразмыслит над высказыванием Кристофера Ишервуда “Я - камера” и научится точно писать.

наблюдение. Но разница между просто хорошим писателем и серьезным в том, что серьезного писателя интересуют следствия. Как и математика, его интересуют общие уравнения. И теория ‘жестокого человека’ Ван Вогта, с которой я начал эту главу, является хорошим примером общего уравнения. В те дни, когда Джойс писал “Улисса”, Теории Фрейда о человеческой сексуальности только что стали частью культурной среды образованных людей, и не будет преувеличением сказать, что “Улисс” никогда бы не был написан без них. (Леопольд Блум задуман как своего рода обыватель, но на самом деле он любитель трусиков и мазохист; двадцать лет назад это было бы немыслимо.) Фрейд ‘расширил наши знания о человеческой природе” (как сказал Джонсон о Ричардсоне), и Джойс воспользовался преимуществами этого нового знания. Однако следует признать, что фрейдистская психология не является идеальным примером “общих уравнений’! я не согласен сквернословие. В нем слишком много догадок и слишком много неясностей. поддерживаемое утверждение. С другой стороны, в основе концепции Ван Вогта лежит Теорию “правильного человека” можно наблюдать вокруг нас — и внутри нас — постоянно. Как только мы начинаем думать об этом, обсуждать

его последствия, мы начинаем осознавать аспекты человеческого бытия. ведите себя так, как мы никогда раньше не замечали. И такого рода знания являются частью необходимого оборудования писателя, как пила и стамеска - частью плотницкого инструмента.

Теперь эти общие уравнения - это идеи, и они лежат в основе любого серьезного письма. Уже давно писатели входят в придерживался ошибочного мнения, что идеям нет места в литературе конечно, потому что литература - это “жизнь”, а не абстракции. Но это утверждение само по себе является идеей. И именно на этой идее основалось то, что Джойс и Хемингуэй основывали свою литературную практику. Неблагоприятный к сожалению, это была ложная идея, что является еще одним способом сказать , что Джойс и Хемингуэй были путаными мыслителями. Мы можем более подробно изучить природу этого заблуждения в полемике между Хемингуэем и Олдосом Хаксли. В забавном эссе под названием “Лбы злодейски низкие’ Хаксли обвиняет Хеминга способ создания культа глупости и невнятицы. По его словам, герой Хемингуэя, похоже, стыдится своего ума,

и вздрагивает при малейшем подозрении на культуру. В смерти, в - Добрый день, - ответил Хемингуэй. Хороший писатель, по его словам, старается рассказать правду о реальности, и ему нет дела до тонких чувств и абстракций….

И то, и другое было неправдой. Хаксли был романистом идей, и его серьезные романы раздражают, потому что они такие нереальные; вы почти видите, как персонажи выходят из мозга Хаксли на бумагу. (В комедии это вряд ли имеет какое-либо значение, вот почему два его комических романа, “Желтый кром” и “Античное сено”, - лучшее , что он написал.) Хемингуэй был прав, отвергая подобные вещи. Но идеи Хемингуэя были цикличны. Человек живет благодаря мужеству, но смерть сводит на нет его мужество. А это значит, что ему нужно еще больше мужества, которое также сводит на нет смерть. А это значит… И так далее. Беда Хемингуэя заключалась не в том, что он не умел

задавать вопросы, а в том, что он задавал неправильные вопросы. вопросы, и не смог проследить за его ответами. Например, в раннем рассказе под названием “Дом солдата” он пишет о солдате , который возвращается с войны 1914 года и испытывает ту же глубокую скуку и жизненную неудачу, что и другие. Бассингтон Саки. Разговоры о его военном опыте разрушают их реальность. ‘Все те времена , когда он мог чувствовать себя спокойно и ясно, когда думал о них; те давние времена, когда он делал то, что должен был делать мужчина, легко и естественно, когда он мог бы сделать что-то другое, теперь утрачены их крутые, ценные качества были утрачены и сами по себе.’ Это глубокое психологическое наблюдение, которое показывает, что Хемингуэй был человеком острого ума. И теперь у него есть своего рода уравнение: когда мы что-то делаем во время кризиса, наша жизненная сила откликается на призыв, и мы делаем это хорошо. Когда мы находимся в некризисных ситуациях, нам, как правило, становится скучно, и мы все делаем плохо. Именно цивилизация порождает скуку и безразличие.

…И теперь Хемингуэй сформулировал уравнение, которое мы также можем найти в работах Руссо и Д. Х. Лоуренса. Каково решение? Руссо предложил нам избавиться от цивилизации или, по крайней мере, изменить ее фундаментальную природу. Лоуренс считал, что секс дает ключ к разгадке, но так и не продумал проблему до конца. Но Хемингуэй пришел

идеи

H9

мы стали ближе к решению, чем кто-либо другой, осознав, что именно сильное и глубокое чувство цели создает ощущение бытия ‘прохлады и чистоты внутри’. Йейтс высказал точно такое же наблюдение в стихотворении под названием “Под властью Бена Бульбена”, где он замечает , что “когда человек сражается как безумный”:

Что-то выпадает из давно слепых глаз,

Он завершает свой частичный разум.

Другими словами, Йейтс признавал, что наше нормальное

состояние сознания в некотором роде неполноценно — “частично” — и что внезапный кризис может привести нас к его завершению. Это как если бы повседневное сознание это было похоже на луну в ее последней четверти: мы знаем, что остальная часть Луны на месте, но не видим ее. В кризис внезапно появляется вся луна целиком.

Это, в свою очередь, приводит к интересному вопросу: существуют ли ‘методы’ завершения частичного разума, помимо постоянного поиска кризисных ситуаций? Это завершение частичного разума и есть то, что Абрахам Маслоу называл пиковым переживанием — моментом внезапного абсурдного счастья, — и Маслоу отмечал, что пиковое переживание всегда связано с выполнением цели — любой цели. Герман Гессе в книге “Путешествие на Восток ” отмечает, что “долгое время, посвященное мелким деталям , возвышает нас и придает сил”. Сам Хемингуэй понимал это; он знал, например, что такое же ощущение “внутренней прохлады и ясности” он испытывал, наблюдая, как его поплавок покачивается на воде, или тихо сидя на берегу и ожидая, когда мимо пройдет дикое животное …. К сожалению, Хемингуэй не отличался рефлексивностью тип. Поэтому он никогда не задумывался о последствиях своих прозрений: только продолжал повторять их в книге за книгой: Прощание с Руки, По которым звонит Колокол, Старик и Море. Внезапный кризис завершает работу пристрастного ума. Хорошо. Итак, что мы будем делать дальше?

Давайте внесем ясность в этот вопрос. Когда я говорю об идеях, я не имею в виду те идеи, которые вы найдете в романах Томаса Лава Пикока или Олдоса Хаксли, где интеллектуалы сидят за столом и спорят о философии. Идея - это то, что человек, обладающий

все произведение говорит само за себя, и все работы содержат идею. Если автор глуп или бесталанен, идея может оказаться клише, которое, тем не менее, может оказаться правдой.

Единственный вид творчества, который может быть полностью лишен идеи, - это автоматическое письмо.

Позвольте мне привести еще один пример плодотворного использования идеи в художественной литературе. Л. Х. Майерс был замечательным английским романистом, который покончил с собой в 1944 году. Его величайшая работа, трилогия, называется "Ближний и дальний", и название происходит от ее вступительной сцены. Юный принц Джали целый день путешествовал по пустыне со своим отцом; теперь они прибыли к месту назначения, замку Великого могола Абдула, и Джали стоит на крепостной стене, любуясь закатом. Ему приходит в голову, что есть две пустыни, одна из которых радует глаз, а другая - "утомляет ноги'.

Созерцание этой золотой и багряной пустыни в лучах заката пробуждает в нем глубокую тягу к волшебству расстояния. Но если он попытается побежать навстречу закату, его ботинки будут полны песка. 'Рядом' всегда реально и неуютно; волшебство, которого мы жаждем, всегда кажется далеким. Майерс развивает этот образ на протяжении всего длинного романа, который, по крайней мере, в первых двух третях не уступает всему, что было написано в двадцатом веке.

Герой пьесы Вилье де Лесла Адама "Аксель", о котором мы упоминали в четвертой главе, придерживался того же мнения. ("Что касается жизни, то за нас это могут сделать наши слуги") Реальность всегда разочаровывает величайшее наслаждение заключается в надеждах, иллюзиях и ожиданиях. … Становится возможным понять, почему Майерс покончил с собой.

И поэтому, когда мы говорим об "идее", стоящей за романом, мы имеем в виду попытку автора обобщить свое видение бытия. Или, по крайней мере, его отношение к собственной повседневной жизни. Он прирожденный победитель или прирожденный неудачник? Верит ли он в то, что человеческий разум и сила воли могут улучшить ситуацию, или же он считает, что ничто из того, что мы делаем, не имеет особого эффекта - что мы зависим от обстоятельств (этой точки зрения придерживаются многие известные писатели, включая Томаса Харди и Сомерсета Моэма). Испытывает ли он сострадание к человеческим страданиям, или это затрагивает тайный источник садизма — чувство "так им и надо" (именно это мы чувствуем у Мопассана).

Прежде всего, он просто фиксирует внешнюю сторону человеческого существования , какой мы все ее видим, или пытается проникнуть за ее пределы? Кто он - описатель или объяснитель?

Я должен подчеркнуть этот вопрос отношения. Если бы грамотный марсианин прилетел на землю и получил романы Бальзака, Диккенса, Троллопа, Достоевского, Г. К. Честертона, Олдоса Хаксли, Эрнеста Хемингуэя, Грэма Грина, Уильяма Фолкнера, Эвелин Во — он бы недоверчиво спросил: “Вы хотите сказать, что все они пишут об одном и том же мире?” На что , строго говоря, правильным ответом было бы: Нет. Каждый из них пишет о мире у себя в голове — о том, что вы могли бы назвать их индивидуальными жизненными мирами. (Этот термин был изобретен Гуссерлем.)

Все авторы, чьи имена я упомянул в приведенном выше параграфе , имеют очень индивидуальные жизненные миры. С другой стороны, если бы я сравнил дюжину рассказов авторов, обучающихся на моем курсе творческого письма, я бы не обнаружил такой большой разницы в подходах. И это потому, что большинство из них писали бы о Жизненный мир, который все они в значительной степени разделяют. Они смотрят одни и те же телевизионные программы, читают одни и те же газеты и книги, слушают одних и тех же профессоров. Таким образом, то, что они записывают , можно назвать общим жизненным миром.

Что приводит к интересному выводу о том, что обо всех литературных произведениях можно судить по тому, насколько они разделяют общую точку зрения. Общественный жизненный мир. Вы могли бы нарисовать шкалу, как линейку, и в нижней части отметить “Общественный жизненный мир”, а где-то ближе к середине - “Сугубо индивидуальная жизнь-Мир”, а затем классифицируйте почти любого романиста, о котором мы упоминали до сих пор, где-нибудь по шкале. Например, вы можете считать само собой разумеющимся, что почти каждый роман, когда-либо появлявшийся в списках бестселлеров,

находится в нижней части шкалы, потому что, если бы в нем не было общего жизненного мира, он не стал бы бестселлером. (Бывают очень редкие исключения, но на данный момент я придерживаюсь общего правила.) Это не значит, что такие книги плохие. Хорошие товарищи, ушли “С ветром”, “Мятеж Кейна”, “Отсюда в вечность”, “Совет и согласие” и “Хладнокровно” - все это книги, обладающие определенной степенью литературных достоинств; но, хотя авторы этих книг, возможно , пишут об аспекте бытия, с которым мы знакомы.

незнакомые, они все еще пишут о мире, который мы все знаем. Они - описатели. Джейн Остин, Энтони Троллоп и Арнольд Беннетт тоже умеет описывать, но у него свой индивидуальный, причудливый взгляд на вещи и события. Если бы нашей “шкалой” была двенадцатидюймовая линейка, то они были бы примерно на отметке в два или три дюйма. Диккенс был бы где-то на отметке в четыре дюйма, потому что, хотя он и не человек идей, его мир в высшей степени индивидуализирован. Хемингуэй, Грин и Фолкнер были бы на отметке в шесть дюймов - в высшей степени индивидуализированная жизнь-Миры.

А как насчет остальной части линейки?

В связи с этим возникает интересный вопрос. По мере того, как мы начинаем продвигаться в область великих писателей — например, Гете, Достоевского, Толстой, Шоу — мы снова переходим из области индивидуальных жизненных миров в нечто более общее. Как бы странно это ни звучало, но они начинают писать об одном и том же мире. Широта и глубина их видения означают, что они стремятся вырваться из тюрьмы индивидуальных жизненных миров к чему-то более объективному. Они по—прежнему остаются писателями—индивидуалистами, но в своих лучших проявлениях они, кажется, видят - и говорят - одно и то же. Они воспринимают жизнь как нечто бесконечно интересное, гораздо более сложное и увлекательное, чем когда-либо мог себе представить любой

человек. Например, у Достоевского есть притча — в “Братьях Карамазовых” — о грешнике, который к тому же был атеистом, и когда он умер и обнаружил, что есть жизнь после смерти, он пришел в ярость. За его неверие Бог приговорил его пройти миллиард миль, прежде чем он сможет попасть на небеса. Он наотрез отказался и лег на дороге. Он оставался там тысячи лет, пока ему, наконец, не надоело, и он начал ходить. Наконец, он преодолел миллиард миль, и ему было позволено попасть на небеса. Он сразу же заявил , что это настолько прекрасно, что стоило бы пройти в миллион раз больше, чтобы хоть мельком увидеть это… Романы Достоевского полны страданий и мук — даже мазохизма; но за всем этим стоит видение жизни как чего-то бесконечно значимого. Вы найдете то же самое у Гете, Толстого, Шоу, Джона Каупера Пауйса, Дэвида Линдсея, а также у многих великих философов, поэтов, мистиков и святых. Так что, вероятно, это-идеи 153

было бы справедливо сказать, что верхняя часть шкалы должна быть помечена: Чисто объективное видение.

И на какое место в этой шкале мы должны поставить Гете, Толстого, Достоевский и все остальные? Вероятно, на отметке в семь или восемь дюймов , не выше. Из этого следует, что критики , считающие, что роман подошел к концу, явно ошибаются. До конца остается еще четыре или пять дюймов.

А что на самом деле измеряет шкала? Что отличает Джейн Остин от Бальзака, Чарльза Диккенса от Толстого?

Идеи — опять же, если использовать это слово в самом широком смысле. Писатель , который просто фиксирует то, что видит перед собой, - это не более чем камера; он настолько лишен идей, насколько это вообще возможно. Вот пример:

Окна моей спальни выходят на главную улицу нашего района. Несмотря на прекрасный день, брусчатка была черной и блестящей. Немногочисленные прохожие, казалось , до нелепости спешили. Сначала появилась семья, отправлявшаяся на воскресную дневную прогулку: два маленьких мальчика в матросских костюмчиках и коротких штанишках, едва доходивших им до колен, и выглядевшие довольно неловко в своих лучших воскресных нарядах; затем маленькая девочка с большим розовым бантом и в черных лакированных туфлях. Позади них стояли их мать, невероятно толстая женщина в коричневом шелковом платье, и отец, маленький щеголеватый

мужчина, который Я узнал его в лицо. На нем была соломенная шляпа, трость и галстук-бабочка….

Абзац вроде “это можно было бы продолжить: “И так далее, и тому подобное. …” Создается впечатление, что это продолжается просто ради того, чтобы продолжаться. На самом деле, это из романа Альбера Камю “Чужак” (в Англии его называют “Outsider”), и эффект тщательно рассчитан. Его герой, Мерсо, живет именно так, принимая жизнь такой, какая она есть. На двух страницах он описывает все, что делает по воскресеньям, — читает газету, смотрит в окно, курит сигареты. Это неотъемлемая часть сюжета романа, поскольку позже, когда его будут судить за убийство араба, он узнает, что

присяжные не могут поверить, что человек, которому так скучно и безразлично , не просто хладнокровен, и Мерсо приговаривают к смертной казни. Но стоит иметь в виду, что большинство из нас так и живут большую часть времени. Смысл романа Камю внезапно становится ясен в последнем абзаце, когда, выйдя из себя из-за священника, он ощущает безмерное спокойствие и счастье. Он говорит о “милостивом безразличии Вселенной” и говорит, что, по его мнению, Денли осознал, что “я был счастлив и остаюсь им до сих пор”. Это любопытное признание для человека, который провел большую часть своей жизни в состоянии скуки, но если мы вспомним “Грешника” Достоевского и его первый взгляд на небеса, мы начинаем понимать , о чем он говорит. Камю намеренно противопоставил скучный взгляд на жизнь в Обществе крупным планом взгляду человека, стоящего лицом к лицу со смертью, с высоты птичьего полета. Подразумевается , что повседневное видение неверно — неверно потому, что оно целостно. На пороге смерти Мерсо “завершил свой частичный умозаключение”.

Многие другие писатели двадцатого века были озабочены этой проблемой. Например, она скрыта под поверхностью в “Невыносимом Бассингтоне”. Она является предметом Элиота

“Бесплодная земля”, “Я вижу толпы людей , идущих по кругу”.

Это было главной заботой Хемингуэя на протяжении всей его жизни. Он рассматривает это, например, в рассказе “Чистое, хорошо освещенное место”, в котором просто описываются два официанта в кафе поздно вечером. Старик сидит и пьет, и один из официантов рассказывает другому, что старик недавно пытался покончить с собой. Молодому официанту не терпится поскорее вернуться домой, к жене. У старшего нет ни малейшего желания уходить. Он страдает от бессонницы и ощущения полной бессмысленности происходящего. Он прекрасно понимает, почему старик пытался покончить с собой, несмотря на то, что у него было много денег. Выключая свет, он размышляет о своем собственном чувстве опустошенности. “Это был не страх и не устрашение. Это было ничто, которое он знал слишком хорошо. Все это было ничем, и человек тоже был ничем….” И он продолжает читать молитву Господню и радуется Мэри, заменив “отче наш” и “Мэри” словом “ничто”… . Хемингуэй говорит о том, что молодой официант поспешит домой к своей жене, убежденный в том, что жизнь стоящая и значимая вещь-идеи

наполненный. Пожилой официант видит, что смысл происходящего ускользает от него по мере того, как он становится старше, и он знает, что однажды он тоже будет сидеть за столиком кафе, как тот старик, скучая и втайне боясь, но не в силах придумать, чем бы заняться….

Достоевский рассматривал ту же проблему в своем романе ” Дьяволы. Главный герой, Николай Ставрогин, постоянно совершает странные и эксцентричные поступки, но кажется очевидным, что он не сумасшедший. Причина, как мы выясняем, в том, что он считает жизнь совершенно бессмысленной. Поэтому, если он пожимает кому-то руку, кажется логичным ударить его по лицу. В конце концов Ставрогин совершает самоубийство, потому что признает, что не может придумать ничего, что могло бы изменить его жизнь. В отличие от Мер Камю сол, он не согласен быть чем-то вроде овоща. (Камю был очарован романом и драматизировал его.)

Самый ранний роман Сартра “Тошнота” рассказывает о человеке, который постоянно переживает моменты, когда жизнь кажется абсурдной, лишенной смысла. Он историк и пишет биографию графика исторического персонажа; но в моменты “тошноты” ему кажется, что он выдумывает смысл книги. Наши тела и инстинкты придают жизни ложный смысл. Мы должны верить в смысл, чтобы жить. Но иногда мы улавливаем проблеск истины и понимаем, что все это иллюзия… .

Это, в таком случае, и есть то, что мы называем первичным уровнем восприятия непосредственный, запутанный, непереваренный опыт. Философ Уайтхед любил называть это “непосредственностью изложения”, и слово “непосредственность” описывает это так же хорошо, как и любое другое. Очевидно, что большинство молодых будущих писателей собираются писать об этом мире непосредственности. Но стоит помнить, что непосредственность только кажется бессмысленной, потому что она видна крупным планом. Крупный план неизбежно лишает нас смысла. Если бы вы посмотрели на величайшую картину в мире, не отрывая носа от холста, она показалась бы вам бессмысленной. В большинстве случаев в повседневной жизни возникает ощущение, что фотоаппарат поднесен слишком близко к объекту съемки, или что микрофон поднесен слишком близко ко рту при разговоре. В результате получается эффект размытости. Проблема писателя в том, чтобы отстраниться, попытаться отвести камеру достаточно далеко, чтобы увидеть все целиком.

Двести лет назад этой проблемы просто не было бы.

РЕМЕСЛО РОМАНА

идеи

возникли. Если человек решил написать роман, он огляделся в поисках хорошей истории и рассказал ее. Романы в те дни были ‘Шекспировская рыба’. Затем появились романтичные рыбы,

изливающие свои эмоции и проблемы. А потом рыбы выбросились на берег и обнаружили, что не могут вернуться в море. Первая проблема современного романиста - просто заполучить его бросьте себя в море.

Я попытался показать, что первый шаг - это попытка создать представление о себе. Он должен осознать, что он пытается создать зеркало, в котором он сможет увидеть свое собственное лицо. Следующий шаг - осознать, что цель литературы состоит не в том, чтобы запечатлеть мир непосредственности, а в том, чтобы выйти за его пределы, достичь отстраненности. мент от этого.

И как именно это должно быть сделано? У каждого человека должен быть свой собственный ответ на эту проблему, потому что у каждого человека свой набор переживаний, которые заставляют его чувствовать себя “спокойным и ясным внутри”. Но в основе своей это метод. Как только писатель обнаруживает, что заставляет его чувствовать себя “спокойным и ясным внутри”, он также обнаруживает и свою тему. Для Хемингуэя это война и человеческое мужество. Для Лоуренса это секс. Для Гамсун, это была природа. Для Конрада это было море. Для Святого-Изобилие, это был воздух. Для Джойс это была идея выхода из сидер-художник. Для Де Сада это была жестокость и пренебрежение законом. Для Фарнола это был открытый путь. Для Грэма Грина, Католицизм. Для Лавкрафта это был ужас. (Это звучит абсурдно, но это правда; концентрация на хорроре “спасла” Лавкрафт от скуки повседневной жизни, от тривиальности обыденности.) У каждого крупного писателя есть свои собственные символы значения, и он противопоставляет их унылости или хаосу сиюминутного мира. “Символ” писателя - это, по сути, его собственное представление о свободе, а его творчество - о путешествии к свободе. Это основной механизм творчества.

В следующей главе мы более подробно рассмотрим, как на самом деле работает этот механизм. Здесь мы по-прежнему занимаемся фундаментальной проблемой писателя: крупным планом, непосредственным иллюзия, “реальность”, которая душит, как подушка, прижатая к твоему лицу.:

День прошел так, как обычно проходят дни напролет. Я провел его в соответствии со своим примитивным и замкнутым образом жизни. Я поработал час или два и полистал страницы старых книг. У меня были боли в течение двух часов, как это бывает у пожилых людей .. .. В целом, это был не совсем радостный день. Нет, этот день даже не был наполнен счастьем и радостью. Скорее всего, это был просто один из тех дней , которые уже давно выпадали на мою долю; умеренный очень приятные, вполне сносные, тепленькие деньки недовольного мужчины средних лет….

Это начало романа Германа Гессе “Степной волк”. Его герой живет один. У него достаточно денег, чтобы заниматься любимым делом, поэтому теоретически он должен быть свободен. Вместо этого ему скучно; жизнь бессмысленно течет мимо, поэтому он часто испытывает искушение положить ей конец. Проблема, которая его беспокоит, - это странная ограниченность человеческого сознания. Некоторые магнитофоны оснащены специальным электронным управлением, поэтому, если громкость звука становится слишком высокой, они автоматически уменьшают ее вдвое. Похоже, что у человеческого сознания есть похожий механизм. Какой бы приятной ни была наша жизнь, за что бы мы ни были благодарны , мы быстро впадаем в старую ментальную колею, в это вялое состояние полуудовлетворенности, полускуки… .

И все же два часа спустя, когда Степной волк выпивает стакан Мозельское вино в ресторане - и это ограничение исчезает: “освежающий напиток во мне поднялся смех. … Он взмыл ввысь, как мыльный пузырь, отражая весь мир в миниатюре на своей радужной поверхности, а затем мягко лопнул… . Сверкнул золотой след, и я вспомнил о вечном, о Моцарте, о звездах….’

Но вскоре становится совершенно ясно, что Гессе понятия не имеет о решении этой проблемы. Его герой попадает в “волшебный театр”, заводит роман с двумя женщинами (из тех, которые в реальной жизни не обратили бы ни малейшего внимания на ученого средних лет) и воплощает в жизнь своего рода фантазию Уолтера Митти о сексе и диссипации. тион. Эта же критика применима к большинству романов Гессе. Он склонен заставлять своих героев убегать от своих проблем и выходить на широкую дорогу в поисках жизни с большой буквы “Степной волк” впечатляет в основном своей ясностью изложения

о главной проблеме: о том, как неожиданно приходит чувство свободы , давая нам ощущение, что мы смотрим на жизнь с большой высоты и внезапно постигаем все скрытые смыслы.

Чтобы понять, почему Гессе такой неудовлетворительный романист, достаточно сравнить его с его другом и современником Томасом Манном. Манн был одержим одной и той же основной проблемой: унылой бессмысленностью “обычного сознания” и внезапными моментами обострения, когда подлость инг раскрывает себя. Его самый ранний рассказ, написанный, когда ему было двадцать, с поразительной ясностью раскрывает проблему. Это называется Разочарование. Рассказчик сидит на площади Сан-Марко в Венеции и заводит разговор с соотечественником человек. Мужчина спрашивает: ‘Вы знаете, что такое разочарование? Не неудача в мелких, неважных делах, а великое и всеобщее разочарование, которое ожидает все, всю жизнь?’ Он рассказывает, как, когда он был маленьким мальчиком, в доме случился пожар; и все же, когда они смотрели, как он догорает, он думал: - Значит, это дом в огне? И это все? И с тех пор жизнь превратилась в череду разочарований; все великие бывшие переживания оставили у него чувство: “И это все?” По его словам, только когда он впервые увидел море, он внезапно почувствовал огромную тягу к свободе, к морю без горизонта… . И однажды придет смерть, и он ожидает, что это будет последним большим разочарованием. ‘И это все?”

Он, конечно, по-новому ставит проблему “близкого и далекого”. Море дает ему возможность на мгновение увидеть волшебство горизонта; в основном он оказывается в ловушке бессмысленности ‘близкого’.

Манн подробно остановился на этой проблеме в своем первом романе “Бадден-Брукс”, обширной “семейной хронике”. В нем рассказывается о возвышении и падении семьи северогерманских

купцов; их упадок начинается с рождения в семье чувствительного и артистичного Ганнона. В середине девятнадцатого века многие врачи придерживались мнения , что болезнь делает людей более чувствительными, и в целом ‘декадентское движение” было основано на идее о том, что искусство и больные они тесно связаны. Во всех своих работах Манн исследует идею о том, что искусство - это болезнь, а глупость - другое название болезни.

здоровье. Но, в отличие от Гессе, он обдумал эту идею и вывел исследовал его последствия. В его шедевре “Волшебная гора” молодой инженер отправляется навестить своего двоюродного брата в швейцарский санаторий и обнаруживает, что все больше очаровывается эмоциями и идеями, которым он подвергается. И — что характерно — когда он под во время планового обследования выясняется, что он также болен туберкулезом. И все же он не испытывает беспокойства по поводу своей болезни; он рад оставаться в этом ядовитом, заколдованном царстве экстаза и смерти. Его чувства расширяются; инженер превращается в своего рода художника. Его двоюродный брат умирает, но он по-прежнему не испытывает желания бежать; только потрясение Первой мировой войны , наконец, заставляет его осознать, что он не может оставаться здесь вечно; ему приходится вернуться в суровый, реальный мир экшена. Но это краткое содержание не в состоянии передать всю интеллектуальную сложность романа. С бесконечным любопытством Манн исследует каждый аспект проблемы. “Волшебная гора” - один из величайших романов двадцатого века, потому что Манн не боится идей. По сравнению с ним Гессе кажется ограниченным. Однако основные темы у Манна и Гессе почти идентичны. Манн - великий романист, потому что он продумывает их до конца, исследует их смысл. Даже в менее удачных произведениях — Джозеф Романси и доктор Фаустус — в них чувствуется огромный размах и мощь, которые проистекают из жизненности идей.

И теперь, должно быть, можно понять, почему Джойс и Хеминг путь не смог развиться дальше определенной точки. Дело было не просто в том, что они были склонны к пессимизму; у пессимиста может произойти интересное развитие событий, если он

исследует последствия своего пессимизма. Это произошло потому, что они оба отвергали идеи, настаивая на том, что роман должен быть “о реальности”. Это ошибочное мнение, поскольку то, как романист воспринимает “реальность”, - это идея. И если его произведение должно развиваться, идеи тоже должны развиваться.

Прежде чем мы продолжим, давайте проясним, что подразумевается под словом “идея”.

Представьте, что вам только что сделали небольшую операцию под наркозом, и вы открываете глаза в незнакомой комнате. В первые несколько секунд вы ничего не осознаете; вы как новорожденный младенец. Затем вы осознаете, что находитесь в

комната, но ты понятия не имеешь, где находишься. Ты оглядываешься, все еще не оправившись от наркоза. Ты узнаешь окно, дверь, прикроватный столик. Вы все еще не уверены, какое сейчас время суток . Затем все возвращается, и внезапно вы понимаете, где находитесь и что происходило.

Когда вы впервые открыли глаза, у вас не было никаких идей. Только восприятие. Но они не были связаны друг с другом, как нитка бус; они блуждали в вашем сознании, не связанные между собой. Как только вы узнавали окно и дверь, целая группа этих разрозненных впечатлений складывалась в идею. И, наконец, когда вы узнали это место и снова зная, где вы находитесь, ваша способность к генерированию идей снова свободно

функционирует.

Идея - это нить, которая скрепляет бусины вместе, и если бы этой нити не существовало, вы были бы полным идиотом.

Теперь рассмотрим еще раз абзац, в котором описывается Камю: Мерсо смотрит в окно. Он лишь на несколько градусов более сознателен, чем человек, очнувшийся после операции. Он смотрит на мир ‘глазами червя’. Герой “Тошноты” Сартра говорит о владельце кафе: “Когда его кафе пустеет, у него пустеет и голова”. И снова он отмечает коровье, почти идиотское качество обыденного сознания. И в состоянии “бездействия” его собственное сознание тоже погружается в это состояние, так что все становится таким же бессмысленным, как и для пациента, очнувшегося после операции.

Романист начинает с этого ‘червячного взгляда’ на сознание. Его проблема в том, чтобы преодолеть это и увидеть мир с высоты птичьего полета.

На холме у Миссисипи, где два поколения назад разбили лагерь Чиппева, на фоне васильковой синевы северного неба стояла рельефная фигура девушки. Теперь она не видела индейцев; она видела мельницы и мерцающие окна небоскребов в Миннеаполисе и Сент-Поле. И при этом она не думала о скво , перевозчиках и янки-торговцах мехами, чьи тени были повсюду вокруг нее. Она размышляла о ореховой помадке, пьесах Брие, причинах, по которым стоптаны каблуки, и о том факте, что преподаватель химии обратил внимание на ее новую прическу, скрывавшую уши.

Легкий ветерок, пролетевший тысячу миль по засеянным пшеницей землям, развевал ее юбку из тафты, придавая ей такую грациозность, такую живость и трогательную красоту, что сердце случайного прохожего на нижней дороге сжималось от тоски по ней ощущение призрачной свободы… .

Это не великая проза, но в ней есть что-то поэтическое. Неудивительно, что книга Синклера Льюиса “Главная улица”, вступительный абзац которой он занимает , сразу же стала бестселлером продавец и принес своему автору известность.

Б. Пристли после публикации романа, который начинался так::

Там, далеко внизу, находится бугристый хребет Англии, Пеннинский хребет. Сначала вся его темная протяженность, от Пик Валовой упал, это видно. Затем Дербиширские холмы и Камберлендские низменности исчезают, потому что вы спускаетесь примерно к середине горного хребта, где высокие вересковые пустоши простираются между шерстяными фабриками Йоркшира и хлопчатобумажными фабриками Ланкашира. Сильные ветры проносятся над многими милями болот и черных скал, и кроншнепы все еще кричат в этом пустынном воздухе, как и до прихода римлян. То тут, то там поблескивает вода в болотистых озерах, которые теперь называются водохранилищами. Летом здесь можно бродить целый день и не встретить ни души. Зимой вы можете заблудиться за час и умереть от переохлаждения, возможно, всего в дюжине миль от того места, где находится Трамваи Брэдфорда заканчиваются или начинаются трамваи Бернли….

И вот Пристли опускается, как гигантская камера, все ближе и ближе:

Поначалу города кажутся лишь темным пятном на фоне высоких вересковых пустошей, так много там фантастических скальных выступов, но теперь, когда вы подходите ближе, вы видите множество высоких дымовых труб, ряды маленьких домиков, построенных из почерневшего камня…. Там, внизу, тысячи и тысячи мужчин и женщин , которые коренасты и держатся очень чопорно, у которых есть

короткая верхняя губа и длинный подбородок, которые используют выразительные согласные и очень широкие гласные и всегда звучат агрессивно… .

И вот, наконец, мы добрались до Браддерсфорда, где в субботу после полудня толпы людей устремляются с футбольного матча, и, наконец, до героя “Хороших друзей”, Джесс Окройд.

Литературный критик мог бы цинично заметить, что это лучший фильм в мире. манера продавать; это успокаивает читателя, как слова матери.: “А теперь, дети, ложитесь в постель, и я расскажу вам историю….” Но что более важно, так это то, что она выполняет основную функцию романа: развивает “широкоугольное сознание”. Ни Кэрол, ни Ни Милфорд, ни Джесс Оукройд не смогли бы увидеть себя такими, какими их видели Синклер Льюис и Дж. Б. Пристли. Романист использует свою привилегию смотреть на мир глазами бога и предоставляет сознательный доставляет читателю своего рода отдых от его собственной жизни.

Сказав это, мы должны сразу же признать, что оба “Главная улица” и “Добрые компаньоны” - это книги о Ком общественный жизненный мир. Вскоре читатель оказывается вовлеченным во вполне обычные события, подобные тем, которые он мог бы наблюдать в любой телевизионной мыльной опере. видение. Оба романа хороши, но если вы попытаетесь прочитать любой из них за один присест, они оставят вас в депрессии, с чувством морального разложения. “Волшебная гора” Манна, “Человек без качеств” Музиля, “Лунатики” Броха, возможно, даются вам гораздо труднее (и невозможно прочитать больше нескольких глав за один присест), но они поднимают настроение, как если бы вы занимались скалолазанием. Они стремились показать с высоты птичьего полета не только повседневную жизнь, но и само человеческое существование.

Можно возразить, что ни один роман не может быть написан полностью с высоты птичьего полета. Пристли может начать с “Пенальти “, но он должен направить камеру на человека в футбольной толпе. Он не смог бы рассказать историю Джесса Окройда — о том, как он ушел из дома и присоединился к театральной труппе, — если бы камера находилась над горами.

Но есть романы, в которых удачно сочетаются два видения, близкое и далекое. Э. М. Форстер называет их “пророческими романами” и цитирует “Адама Беды” Джордж Элиот, “Братьев Кара” Достоевского. “Моби Дик” Мазова и Мелвилла. Под пророческим Форстер имеет в виду

роман, который пытается передать этот более широкий взгляд на человеческое существование. (Очевидно, ему никогда не приходило в голову, что в этом смысле все романы являются пророческими.) Его список по понятным причинам короток. Но через шесть лет после публикации “Аспектов романа” (1927) появился пророческий роман, который по широте видения превзошел все, что упоминал Форстер: “Роман Джона Гоупера Пауйса” “Гластонберийский роман”.

Пауйс - мистик, и первое, что следует отметить в этой книге , это то, что она появилась, когда ему было шестьдесят. Такого рода видение не могло быть достигнуто молодым человеком; молодые, как правило, попадают в ловушку непосредственности. За шесть десятилетий своей жизни, большую часть которых Пауйс провел, читая лекции в Америке, у него развилось растущее чувство единства человека и природы. Его бы нисколько не удивило открытие, сделанное экспериментатором Гливом Бакстером, что растения , по-видимому, могут читать наши мысли; в Поуисе деревья, трава и даже камни обладают собственным странным, смутным сознанием. Только люди отрезаны от этого вселенского сознания своим узким, напряженным восприятием, хотя Пауйс предсказывает , что это прекратится, что скоро наступит “катастрофа”. трофические изменения в самой человеческой психологии”, которые заставят некоторых людей испытывать чувство единства с “недочеловеческими организмами в природе’.

Пауйс рисует на своем огромном полотне — в книге почти тысяча двести страниц — почти шекспировскую панораму человечества. Но как бы мы ни были поглощены этими человеческими существами, мы по-прежнему осознаем огромную, всеобъемлющую природу, возвышающуюся над ними.

\

Все было окутано голубой дымкой, такой густой и насыщенной, что казалось, будто голубизна неба опустилась на землю, оставив лишь неясную серую пустоту в вышине. Эта голубая дымка окутала все. Он пробирался сквозь прорехи в живых изгородях, перелетал через старые полуразрушенные стены, проскальзывал в открытые сараи и загоны для сена. И хотя он был голубого цвета, от него сильно пахло коричневой тиной и желтыми яблоками.

Этот голубой туман, пахнущий сидром и канавами, кажется, обладает особой усыпляющей силой… . Сон

кажется, что из этого места исходит тонкий, проникающий аромат

анестетик, обладающий определенной целительной силой….

Когда Джон и Мэри Кроу, занимаясь любовью, лежат у корней ясеня , дерево остро ощущает их присутствие; но когда они обращают молитву о счастье к Первопричине, она каким-то образом теряется в зловещем аспекте “лика Януса”. Насиловать”, обрекая их на страдания.

Это может показаться невероятной идеей — написать роман о человеческих страстях на фоне всей природы, но это работает триумфально. Не считая “Войны и мира” , Роман “Гластонберийский роман” - один из наименее вызывающих клаустрофобию романов , когда-либо написанных; кажется , что он пропитан запахами сельской местности. Но следует признать, что, с точки зрения структуры, он далек от совершенства. Причина очевидна. В нем есть “подводная лодка”. “джект” — это связь — и противопоставление - человеческих существ окружающим их вселенским силам. Таким образом, у него нет логического начала или конца. Повис дает ему типично романическое начало — оглашение завещания, — но по мере того, как действие переходит от персонажа к персонажу, становится ясно, что естественной кульминации быть не может. Сказать “С тех пор они жили долго и счастливо” означало бы сузить фокус внимания до конкретных людей, что противоречит намерениям Пауйса. Он придумывает своего рода концовку истории с природной катастрофой — наводнением, но это не достигает своей цели. Мы знаем, что по ходу книги произошли гораздо более важные события - видение Сэмом Святого Грааль, чудесное исцеление Джардом женщины, больной раком, — чем эта механическая кульминация. (Пауйс сталкивается с одной и

той же проблемой во всех своих главных романах: “Волк Солент”, “Пески Уэймута”, “Дева” Замок — и никогда не находит удовлетворительного решения.) Но с другой стороны, обычная механика романа никогда не казалась менее важной , чем в романе о Гластонбери. Погрузиться в ее безмятежное течение - все равно что плыть по широкой, спокойной реке; время перестает иметь значение, и читатель, скорее всего, проведет полчаса, задерживаясь на каком-нибудь подробном описании опавших листьев или мха на стволе старого дерева. Иногда я даже возвращался к началу главы, просто ради удовольствия побродить по тому же месту, как на любимой прогулке. Больше

Пауйс, как ни один другой писатель, овладел секретом создания широкомасштабного сознания.

Что позволяет мне подвести итог не только этой главе, но и основному тезису этой книги.

Человеческое сознание имеет любопытные внутренние ограничения. Его слишком легко загипнотизировать.

Если вы возьмете цыпленка и осторожно прижмете его голову к полу, затем возьмете кусочек мела и проведете прямую линию от клюва через пол, вы обнаружите, что цыпленок останется в таком положении, не отрывая глаз от мела. Он находится под гипнозом.

Но почему? Что произошло? Никто не знает наверняка. Несомненно лишь то, что наше сознание обычно обладает определенной свободой выбора, подобно способности водителя автомобиля поворачивать руль. Чем более мы расслаблены и бодрствуем, тем больше у нас свободы. Если вы переутомляетесь и концентрируетесь на какой-то цели с напряжением, вызванным истощением, вы очень близки к гипнотическому состоянию. Несколько быстрых движений опытного гипнотизера - и вы впадете в транс. А так вы можете прервать работу, уставиться на противоположную стену и погрузиться в своего рода застывшую грезу наяву.

Сознание блокируется. Это похоже на то, как если бы руль автомобиля внезапно заблокировался и его нельзя было повернуть. Все гипнотизеры добиваются своего эффекта, используя эту особенность сознания. Они убеждают испытуемого

пристально смотреть на какой-либо объект или положить руки на колени и полностью сконцентрироваться на ощущении ткани на кончиках пальцев. И когда оно сужается таким образом, сознание легко ‘замки’.

Но замкнутое состояние не свойственно для моментов настоящего гипноза. Это происходит постоянно, в течение девяноста девяти процентов каждого дня. Это настолько обычное явление, что мы даже не замечаем его. А если и случается, то это всего лишь мимолетная вспышка, которая вскоре забывается. Возможно , ясным весенним утром вы отправляетесь из дома в офис; воздух пахнет такой свежестью, что напоминает вам о других временах и других местах — летних каникулах, детских экспедициях. И на несколько секунд или даже минут ваше сознание обретает свободу.

Возникает чувство легкости и воодушевления, и вы осознаете , что могли бы развить любую из тысячи идей. Вы могли бы вспомнить дни детства, места, которые вы посещали, девушек, на которых вы могли бы жениться… И любой из этих “мысленных экспериментов” был бы таким же интересным и расслабляющим, как хорошая книга.

Затем вы садитесь в автобус или поезд, открываете газету — и ощущение свободы улетучивается. Руль заблокирован. Но вы этого не замечаете. Вы просто вспоминаете прогулку как приятную интерлюдию. Самое странное, что мы не воспринимаем нашу свободу как нечто само собой разумеющееся. Мы не считаем, что наш разум — это машина или даже вертолет, который должен свободно перемещаться в любом направлении. Мы считаем само собой разумеющимся, что это поезда, которые движутся по рельсам и могут двигаться только вперед.

Каждая мысль о необходимости может разрушить наше чувство свободы. Допустим, собираясь на работу, вы замечаете: ‘Ну, слава Богу, у меня сегодня свободный вечер. Я хочу дочитать эту книгу и послушать музыку.. ..” И ваша жена отвечает: “Нет, разве вы не помните, мы обещали пойти поужинать к Гринам” . ‘Я думал, это будет завтра?” ‘Нет, завтра тебе нужно быть на родительском собрании в школе.. ..” И вдруг… внезапно ощущение свободы исчезает; скучные обязанности, кажется , заслоняют твой горизонт. Ты чувствуешь себя в ловушке. Если такие чувства возникают посреди ночи, когда ваши жизненные силы на исходе, вы можете начать воспринимать всю жизнь как бесконечную череду унылых потребностей, которые держат нас всех в ловушке от рождения до смерти… .

Когда я нахожусь в этом “фиксированном” или “запертом” состоянии ума, мне кажется, что часть моего разума находится под наркозом. Подобно цыпленку, мои глаза прикованы к каждой вещи, которую я делаю, и я выполняю различные действия совершенно механически. Но теперь, предположим, что, когда я готов механически трудиться в течение следующих нескольких часов, внезапно возникает какой—то кризис - скажем, я подозреваю, что оставил какой -то жизненно важный документ в телефонной будке. Мне может потребоваться всего несколько минут, чтобы осознать, что еще не все потеряно; но когда это происходит, я испытываю огромное облегчение — и мое сознание внезапно “раскрывается”. Все становится более реальным. Выполняя свои обычные обязанности, я думаю о том, как мне повезло, что я могу заниматься ими, а не рыскать по городу. …

Кризисы всегда заставляют нас осознать необъятные горизонты свободы. У Толстого в “Войне и мире” есть эпизод, когда Пьер стоит перед расстрельной командой и внезапно осознает, насколько мы обычно свободны. Достоевский действительно пережил это — был приговорен к смертной казни за революционную деятельность — и он вкладывает это описание в уста князя Мышкина в “Идиоте”. Грэхем Пьяный священник Грина, пребывающий во Власти и Славе, внезапно осознает, стоя перед расстрельной командой, “что было бы так легко стать святым’. Ибо очевидная, простая истина заключается в том, что

человеческое сознание свободно, в тысячу раз свободнее , чем мы обычно думаем. Однако из-за того, что моменты свободы так коротки, мы воспринимаем “замкнутое”, узкое состояние как норму, а проблески свободы - как некую причудливую иллюзию.

Эта любопытная тенденция к “замкнутости” присуща всем сознательным людям. это можно увидеть на примере курицы. Но на сравнительно недавней стадии своей эволюции человек изобрел различные уловки, позволяющие “открыть” его. Еще в 900 году до н.э. мы знаем, что слепой менестрель назвал Гомер путешествовал по Греции, декламируя эпические поэмы—возможно умело играл на чем—то вроде арфы - и о его огромном успехе свидетельствует тот факт, что эти дикие, малограмотные люди бережно сохранили его обширные повествования о падении Трои и приключениях Одиссея (оба они, очевидно, являются частью гораздо более продолжительного произведения) в точных словах, которыми он их пел. Без сомнения, именно охотники эпохи неолита, сидевшие у костра в лагере, первыми сделали открытие, что приключенческий рассказ может вызвать “чувство свободы”.

Прошло более двух с половиной тысяч лет после того, как “Илиада”, чтобы приключенческое повествование было окончательно доведено до совершенства в форме романа. Воображение человека взмыло ввысь. Это был один из самых выдающихся эволюционных скачков в истории человечества. А затем, как это ни абсурдно, роман стал жертвой того самого дефекта сознания, от которого он был призван избавиться. Романист крепко прижался носом к реальности. И, как у цыпленка, его глаза остекленели. Его чувство свободы испарилось. Он оказался в ловушке механического движения повествования вперед. Люсьен де Рюбампре, Эмма Бовари, Анна Карен ина, сестра Бейнсов, - все они угрюмо бредут навстречу смерти, как

осужденный, идущий на эшафот. Только Толстому хватило ума

осознать абсурдность того, что он делал; в роли Анны Каренина собирается броситься под поезд, но понимает, что это глупо; она не хочет умирать. Но уже слишком поздно. И это также было слишком поздно для Толстого, который подошел к концу своего романа о трагедии, возникающей из -за супружеской измены. Менее умные романисты даже не осознавали этого абсурда; Золя извлек пользу из своей ограниченности, объяснив , что его романы основаны на научном открытии, что поведение человека полностью определяется наследственностью, и что , следовательно, свобода воли - это иллюзия… .

Потому что эта проблема никогда не обсуждалась в течение дня свет сознания, он остался конфликтом, лежащим в основе романа. Роман задумывался как исследование законов свободы, освобождение от наших обычных ограничений. Мы знаем, что такое исследование лучше всего проводить в соответствии со строгой логикой. Беда в том, что если вы впадете в состояние гипноза — двухмерного сознания - ваша логика неизбежно приведет вас к выводу, что смерть — это конец всему, а свобода - иллюзия. Вот почему роман должен попытаться осознать, что его целью и предпосылкой является трехмерное сознание. Если это осознать, то, по крайней мере, романист не станет жертвой ложной логики и не попадет в любой из сотен различных тупиков — в Тупик Флобера, тупик Хемингуэя, тупик Джойса , тупик Сартра….

Проще всего это понимание выразить словами: роман, как правило, застревает в сиюминутности, как муха на бумаге для мух, неспособная освободиться от простого описания мимолетных событий. Большинство мировых романов — как “великих” , так и довольно заурядных — представляют собой не более чем серию моментальных снимков, сделанных узкоугольным объективом.

Задача романиста - духовная: освободиться от этой узости, достичь “широкоугольного” видения и донести это до своих читателей.

девять

Структура и техника выполнения

С того момента, как ребенок появляется из материнской утробы,

он начинает испытывать холод и суровость физической реальности. Все живые существа считают, что тепло и уют - их неотъемлемое право; вместо этого они оказываются в мире, который часто причиняет им невыносимые страдания. Большинство животных смиренно принимают такое положение вещей. Только человек возмущенно спрашивает, чем он заслужил это. А самые непокорные представители этого вида - философы и художники. Шоу, говоря о страданиях бедняков, говорит: “Только поэт, с его видением того, какой могла бы быть жизнь, может вынести все это. Если бы мы были расой поэтов, мы бы покончили с ними еще до конца этого жалкого столетия.’ Сими в общем, Омар Хайям говорит о том, что нужно разбить мир на куски и построить его заново “так, как того желает сердце”, что можно рассматривать как ясное и удобное выражение основной цели романа.

Не так уж много романистов озабочены практической перестройкой - если не считать некоторых произведений социальной направленности, таких как “Калеб Уильямс” Уильяма Годвина, “Эдвард Беллами” Эдварда Беллами. Оглядываясь назад, и “Уолден-два” Б. Ф. Скиннера. Но у каждого серьезного романиста есть свое представление о том, что значимо и важно, и он противопоставляет это тому, что считает глупым и неважным. Прекрасный пример этого приема приведен в романе Кристофера Ишервуда “Фиалка Пратера”. Ишервуд рассказывает, как британская кинокомпания наняла его для работы над сценарием музыкальной комедии. Он работает с Фридрихом Бергманом, великим немецким режиссером, который был вынужден покинуть Германию из-за нацистов. Сюжет мюзикла невыразимо глуп и тривиален; они борются с его

монументальная банальность. Тем временем Бергманн мысленно возвращается домой, в Германию, размышляя о возвышении нацистов и Европейском холокосте, который, как он знает, неизбежен. Он особенно одержим процессом о поджоге Рейхстага:

Бергманн разыграл всю драму и изобразил всех действующих лиц. Он был доктором Бюнгером, вспыльчивым и смущенным человеком Председателем суда. Он был Ван дер Люббе [обвиняемым], накачанным наркотиками и апатичным, с поникшей головой. Он был серьезным, измученным торговцем. Он был Герингом, военным хулиганом, и Геббельсом, похожим на ящерицу, жуликоватым и ловким. Он был вспыльчивым Поповым и флегматичным Таневым. И, по большому счету, он был самим Димитровым [коммунистическим лидером, которого обвинили в подстрекательстве к преступлению]….

Бергманн разыгрывает сцену в зале суда между Герингом и Димитровым. Очевидно, что именно об этом ему следовало бы снять фильм. Затем он воспроизводит перекрестный допрос слабоумного Ван дер Люббе:

Он стоит перед своими обвинителями, ссутулившись , опустив руки и опустив подбородок на грудь. Он едва ли похож на человека: жалкое, неуклюжее, измученное животное. То Президент пытается заставить его поднять глаза. Он не двигается. Переводчик пытается. Доктор Сеуфферт пытается. Ответа нет. И вдруг Хеллдорф с суровой властностью дрессировщика животных рявкает: “Выше голову, парень! Быстрее!”

Голова сразу же поднимается, автоматически, словно повинуясь какому-то глубоко спрятанному воспоминанию. Затуманенный взгляд блуждает по залу суда. Они кого-то ищут? Кажется, в них на мгновение мелькает слабый проблеск узнавания. И тут Ван дер Люббе начинает смеяться. Это было действительно ужасно, неприлично, наводило ужас. Грузное тело сотрясается от беззвучного смеха, словно в предсмертной агонии. Ван дер Люббе смеется и смеется, беззвучно, вслепую, с открытым ртом, из которого течет слюна, как у идиота. Затем, так же внезапно, приступ прекращается. Голова снова падает вперед. Гротескная фигура

стоит неподвижно, охраняя свою тайну, неприступный, как мертвец.

А затем, без всякого перехода, Ишервуд возвращается к мюзиклу “Пратер Вайолет”. :

Мы работали над сценой, в которой Рудольф теряет свое будущее королевство Бородания в результате дворцового переворота. Злой дядя свергает его отца и захватывает трон. Рудольф возвращается в Вену изгнанником без гроша в кармане. Теперь он на самом деле бедный студент, за которого себя выдавал в начале истории. Но Тони, естественно, отказывается в это верить. Однажды она уже была обманута; она доверяла ему, она любила его, а он бросил ее. (Разумеется, неохотно и только потому, что его верный камергер, граф Розанофф со слезами на глазах напоминает ему о его долге перед соотечественниками.) Итак, Рудольф тщетно умоляет, и Тони сердито отвергает его. скучает по нему как по самозванцу… .

Контраст не мог быть более впечатляющим. Без оскорблений, сатиры или открытой насмешки Ишервуд довел Prater Violet до его истинных размеров, до чего-то совершенно безвкусного и фривольного, примера очевидного расточительства Торстейна Веблена.

Но, возможно, “истинный” - неправильное прилагательное для использования в данном контексте. Начнем с того, что, как и большинство левых тридцатых годов, Ишер Вуд предположил, что нацисты сами подожгли здание. Рейхстаг, чтобы “подставить” коммунистов. Димитров его селф сказал о Ван дер Люббе: “Вот стоит несчастный Фауст. Но где же Мефистофель?’ С тех пор появились доказательства того, что Ван дер Люббе действительно поджег рейхстаг по собственному желанию. И мы осознаем неосознанную иронию, когда Димитров спрашивает Геринга: “Осознает ли господин рейхсминистр, что те , кто обладает этим предполагаемым криминальным менталитетом, сегодня управляют судьбами шестой части мира, а именно Советский Союз — величайшая и лучшая страна на земле? Кроме того, почему мы должны предполагать, что Пратер Вайолет будет плохим и тривиальным? Срежиссированный с энергией и воображением, он может быть

столь же эффектная, как оперетта Штрауса или Легара, то есть ком полностью обоснован в своих собственных терминах.

Эти комментарии служат лишь напоминанием нам о том, что эффективный ценность произведения искусства зависит от его ‘правдивости’ не больше , чем хорошая картина должна быть точным отражением реальности. Что производит стимулирующий эффект — что такое Эдмунд Уилсон назвал ‘шок узнавания’ — это эффективность контраста. В отрывке из “По ком звонит колокол”, цитируемом на стр. 138, эффектность проистекает из контраста между религиозными эмоциями — “Радуйся, Мария” и “Отче наш” — и жестокостью действия. Т. С. Элиот достигает того же эффекта в гораздо более краткой форме в “Полых людях”:

Так ли это?

В ином царстве смерти

Просыпаясь в одиночестве

В тот час, когда мы

Трепещем от нежности

Губы, готовые к поцелую

Возносят молитвы битому камню.

Здесь плоский, объективный эффект усиливается отсутствием пунктуации если бы Элиот поставил вопросительный знак после слова “королевство” и восклицательный после слова “разбитый камень”, этот эффект был бы полностью разрушен. (Авторам следует помнить — в качестве общего совета — о том, что

восклицательные знаки следует использовать как можно реже; они всегда создают эффект наивности.)

Я уже отмечал, что “Улисс” достигает некоторых своих лучших результатов благодаря использованию этого контрастного приема. (Книгу можно рассматривать как сборник практически всех технических приемов, известных писателям.) На первых страницах:

Стивен, опершись локтем о неровный гранит, прижал ладонь ко лбу и уставился на обтрепавшийся край рукава своего блестящего черного пиджака. Боль, которая еще не была болью любви, терзала его сердце. Тихо, как во сне, она пришла к нему после смерти, ее исхудавшее тело, укрытое свободными коричневыми погребальными одеждами, источало запах воска и роз-

дерево, ее дыхание, коснувшееся его, немой упрек слабый запах влажной золы. Через потертый борт он увидел море, которое сытый голос рядом с ним приветствовал как великую милую мать

…

Здесь контраст между ясностью утра, жизнерадостной непоследовательностью Бака Маллигана (“сытый голос’) и трагедией матери Стивена. Стоит обратить внимание, как много фальшивых нот берет Джойс в этом отрывке: он говорит о “челе” Стивена вместо его лба, используя слово , которое поражает нас своей аффектированностью; он “смотрит” на свой обтрепавшийся рукав пиджака (можно почти представить, как оркестр играет “Сердца и Цветы”). “Боль, которая еще не была болью любви, терзала его сердце” - это прямо-таки сентиментально. И дыхание не может ‘подчиняться’ никому. Техника исполнения неопрятна, насмешка над “хорошо поставленным голосом” несправедлива (в конце концов, Маллиган не виноват в том, что Стивен испытывает угрызения совести из-за своей матери); но отрывок все равно удивительно эффектен. Точность для писателя менее важна, чем четкое понимание того, чего он хочет достичь. Смысл становится понятен, несмотря на технические недочеты.

Тот же прием контраста использован в главе, посвященной газетной конторе, где точный, объективный рассказ Стивена о пожилых дамах контрастирует с сентиментальностью и напыщенностью более ранних рассказов. Для чисто технической эффективности Герти Глава о Макдауэлле - образец для подражания. Герти - сентиментальная мечтательница, воспитанная на дешевых новеллах, поэтому первая половина главы написана языком дешевой новеллы. Летний вечер начал окутывать мир своей таинственностью. крепкие объятия. Далеко на западе садилось солнце… .’ Время от времени реальность прорывается сквозь романтическую дымку: “Ее фигура была стройной и изящной, даже склонной к хрупкости, но те железосодержащие таблетки, которые она принимала в последнее время, пошли ей на пользу, намного лучше, чем женские таблетки вдовы Уэлч, и у нее было гораздо больше выделений , чем раньше”. и это чувство усталости. Восковая бледность ее лица была почти духовной в своей чистоте, подобной слоновой кости…” и т.д. Когда она сидит днем мечтая о свадьбах, Герти замечает, что Блум наблюдает за ней. - Он был в глубоком трауре, она это видела, и история о

на его лице была написана глубокая печаль’ Когда ей снится , как темноглазый незнакомец уносит ее, она отклоняется назад, чтобы он мог увидеть ее нижнее белье. Затем, когда она уходит с пляжа, внимание снова переключается на Блума, который находится в обычном мужском состоянии сексуального возбуждения и мастурбирует, вспоминая то, что только что наблюдал. “Мистер Блум заботливой рукой оправил свою мокрую рубашку. О Боже, этот маленький хромой дьявол…”

Для пущего драматического эффекта самая потрясающая сцена в “Улиссе ” - глава о борделе, кошмарная фантасмагория, написанная в игровой форме. Это позволяет Джойс виртуозно манипулировать эффектом “реальность-нереальность”, достигая кульминации, когда проститутки пьяно поют и танцуют под

аккомпанемент пианолы, а призрак матери Стивена поднимается из-под пола, “в сером платье от проказы, с венком из увядших цветов апельсинового дерева и разорванной фатой невесты, ее лицо изможденное, безносое, позеленевшее от могильной плесени’. Когда она призывает его покаяться, он кричит: “Сломите мой дух , если сможете! Я вас всех заставлю повиноваться!’ - и разбивает люстру своей тростью. ‘Последний раз вспыхивает мертвенно-бледное пламя Времени, и в наступившей темноте все пространство рушится, осколки стекла и рушащаяся каменная кладка”. Акт разрушения Стивена становится своего рода Страшным судом, концом света. Вся глава представлена на двух уровнях и черпает свою силу в контрапункте.

В скобках следует отметить, что литературное произведение не обязательно должно содержать элементы контраста само по себе. Сам факт существования внешнего мира и того, что мы все в нем живем, может , так сказать, обеспечить басовую линию контрапункта. Писатель -фантаст может просто создать свой собственный мир на выбранном им уровне: например, Уильям Моррис в своем фэнтезийном романе “Веер”. фантастические романы (“Колодец на краю света” и др.), Толкин в “Властелине “Кольца”, Мервин Пик в своей трилогии “Горменгаст”, Г. Ф. Лавкрафт в своих “историях ужасов”. Все эти произведения являются косвенной критикой “тривиальности повседневности”. “Сказка о старых женах” Арнольда Беннета - это, по-видимому, простое, реалистичное повествование, лишенное звучания тарелок Джойса или Хемингуэя. Но это время ускорено, и это контрастирует с медленным течением времени, в котором мы на самом деле живем, создавая эффект полета с высоты птичьего полета. Или писатель может намеренно “затемнять” свою реальность, делая ее более мрачной, более

трагичнее или омерзительнее, чем мир, известный большинству из нас: Золя, Достоевский, Селин, Фолкнер, Беккет, многие русские романисты. (П. Г. Вудхауз пишет о русском, в романах которого ‘ничего не происходит до 500-й страницы, когда мужик совершает самоубийство”.) Э. М. Форстер признавал сходство Джойса с романистами такого типа, называя “Улисса” “решительной попыткой замазать вселенную грязью”, что ни в коем случае не является несправедливым замечанием. мент.

Можно сказать, что эти авторы “критикуют реальность” с помощью техники, которая имеет что-то общее с клеветой. К этому списку можно было бы добавить Грэма Грина, но Грин также мастерски использует внутренний контраст: например, он любит ярмарочные площади как место совершения преступлений.

Тогда становится ясно, что вся серьезная литература черпает свою силу в контрасте между ценностными символами писателя и миром, который он отвергает. Человек, который чувствует себя в этом мире как дома, который принимает жизнь такой, какая она есть, и не видит причин для сожалений. жалоба, почти наверняка будет неспособна вызвать интерес редактирую литературу.

С другой стороны, недостаточно просто чувствовать неудовлетворенность ‘таким жалким положением вещей’. Писатель должен иметь некоторое представление — неважно, насколько смутное — о том, что бы он на самом деле предпочел. - Символ интенсивности может быть точным или общие. В романы Э. М. Форстера, например, это просто предчувствие человеческого достоинства, свобода от искусственных ограничений и Кон вмешательствах. У американского романиста Джеймса Гулда Коззенса это представление о “социально ответственных” личностях, менеджерах и распорядителях, чья работа заключается в том, чтобы следить за тем, чтобы в обществе все шло гладко. То же самое можно сказать и о романах Ч. П. Сноу. Это насколько это возможно, из романов или В. Максим Горький Травень, в которых рабочие и революционеры являются герои и правящих классов злодеев. У Фолкнера “символом силы’ является Старый Юг и его идеалы чести. И есть много романистов, которые с ностальгией вспоминают ту или иную эпоху прошлого — например, Г. К. Честертон, Дж. Р. Р. Толкин и Т. Х. Уайт (автор “Меча в камне”) разделяют одну и ту же ностальгию по эпохе рыцарства и феодализма.

С другой стороны, читатели такой современной американской классики, как “Джунгли” Аптона Синклера (об иностранных иммигрантах). гранты на скотных дворах Чикаго), Дос Пассоса в США или Стад Лониган, автор книги Джеймса Т. Фаррелла, заметит, что в ней не хватает “символов интенсивности”. Все три писателя придерживаются той или иной формы социализма; все трое обеспокоены социальной несправедливостью. Но, кроме какой-то смутной социальной справедливости, у них нет четкого представления о том, чего они хотят. Нет никакого эквивалента этому Хемингуэй был поглощен мужеством, Лоуренс - сексом, Элиот - религией, чтобы уравновесить “комизм”. мир человеческой жизни”, о котором они пишут. Интересным результатом является то, что, хотя романы, о которых я упомянул, являются имманентными как ни странно, эти писатели просто не смогли развиться. Похоже, что одной лишь социальной цели недостаточно, чтобы придать писателю ту интенсивность, в которой он нуждается для развития. То же самое в значительной степени относится и к Альберу Камю, “символом интенсивности” которого является его концепция справедливости. Его результативность невелика, и возникает ощущение, что это происходит потому, что, несмотря на его незаурядные способности, на самом деле он ни во что не верит так сильно. Стоит сравнить этих писателей с Бернардом Шоу и Гербертом Уэллсом, которые также были убежденными социалистами, но при этом твердо верили в нечто большее, чем социализм: в случае Шоу - в эволюцию, в случае Уэллса - в науку.

Эзра Паунд писал в “Песнях”.

То, что ты по-настоящему любишь, остается, остальное - мусор

То, что ты по-настоящему любишь, от тебя не отнять

То, что ты по-настоящему любишь, и есть твое истинное наследие.

Говоря это, он выразил основное кредо художника. Его отправной точкой является “то, что он любит по-настоящему”; подобно источнику, из которого берет начало река, все его работы вытекают из него.

В журнале “Классика и реклама” критик Эдмунд Уилсон

опубликовал статью под названием “Парни в задней комнате”, в которой он описывает критикует многих писателей, таких как Джон О’Хара, Джон Стейнбек и Джеймс М. Кейн, чей стиль и тематика заимствованы у Хемингуэя. Статья была написана в 1940-х годах;

в наши дни нам было бы трудно увидеть сходство между Хемингуэем, Стейнбеком или О’Харой. И это в основном потому, что у этих писателей нет “символа силы”, который можно было бы сравнить с одержимостью Хемингуэя мужеством и смертью. У Стейнбека “Гроздья гнева”, “Встреча О’Хары в Самаре”, поражают нас своей блестящей постановкой и репортажем, но им не хватает чего-то такого, чего нет у Джойса, Хемингуэя или Томаса Манна. Французский романист Андре Жид однажды сказал, что американским писателям “не хватает души”, и, очевидно, он пытался указать на тот же недостаток. Это отсутствие “символа намерения”. город’ — “То, что ты хорошо любишь”, — что должно быть основой творческого порыва писателя.

Как только писатель приходит к своему “символу интенсивности”, его следующая задача - представить его как можно более четко в противовес миру непосредственности, миру общественной жизни. Это звучит достаточно просто, но здесь есть свои сложности. Дело не в том, чтобы просто столкнуть их друг с другом, как две тарелки. Например, если мы сравним “Прощание с оружием” Хемингуэя с более поздними “Через реку” и “Среди деревьев”, мы увидим, что в обоих используются одни и те же основные символы: в обоих тепло любви противопоставляется холоду смерти. И все же первый роман - шедевр, а второй - почти досадный провал. Ответ до абсурда прост: в одном романе есть сюжет, а в другом - нет. “Прощание с оружием” рассказывает о том, как американский солдат влюбляется в медсестру, получает ранение, заводит с ней роман, дезертирует из армии и , наконец, теряет ее при родах. “За рекой и среди деревьев ” - это всего лишь история об американском полковнике , у которого роман с красивой молодой итальянской графиней, и ничего особенного не происходит, кроме его смерти. В символах Хемингуэя в “За рекой” и “Среди деревьев” нет ничего плохого, но ему просто не удается использовать их эффективно. Если вы представляете себе писателя как кинопроектора, то его “символом интенсивности” является свет за линзой проектора; но его проблема в том, чтобы

передать эту интенсивность на экран, где каждый может ее увидеть, что включает в себя историю, персонажей, диалог. Короче говоря, это последовательность событий.

В своем знаменитом эссе о Гамлете Т. С. Элиот предложил название для этой последовательности событий. Он назвал ее “объективной корреляцией”, то есть

неуклюжее и абстрактное выражение простой концепции. Элиот утверждает, что “Гамлет” - такая загадочная и неоднозначная пьеса , потому что Шекспир пытался “спроецировать” эмоции, для которых он не мог найти удовлетворительного эквивалента в персонажах и событиях. ‘Единственный способ выразить эмоцию в форме искусства - это найти “объективный коррелят”, другими словами, набор объектов, ситуацию, цепочку событий, которые должны стать формулой этой конкретной эмоции. … ’Гамлетом, — говорит Элиот, — руководит чувство отвращения к своей матери - возможно (хотя он этого не говорит), связанное с кровосмесительством, - но его мать не трагическая героиня, не Клеопатра и не леди “Макбет”, так что эти бурные эмоции, вызванные в сыне смертью его обожаемого отца и браком его матери с человеком более низкого происхождения (фрейдисты могут тут поразмяться), не могут быть устранены какой-либо эффектной сценой смерти. Есть и другая проблема тема, которую Элиот не затрагивает: тот факт, что ум и проницательность Гамлета, которые должны были бы сделать его выше более глупых людей, приводят только к нерешительности и отвращению к себе: Проблема аутсайдера. Если бы Шекспир попытался решить проблему лем, сделав мать Гамлета злодейкой — возможно, активно причастной к убийству своего мужа, — испортил бы пьесу. Все дело в том, что она типичная мать: нежная, скромная: на самом деле, скорее ничтожество; вот почему Гамлет испытывает к ней такое сильное собственническое чувство. Если пожать если бы Шекспир сделал ее порочной, она перестала бы быть типичной матерью. Сейчас “Леди Макбет” и “Клеопатра”

пользуются большим успехом в своих пьесах, потому что они очень позитивны; Шекспир может нарисовать их в основных тонах, и они создают “хороший театр”. В случае с матерью Гамлета это не так . В некотором смысле, самая важная сцена в пьесе - это та, в которой Гамлет изливает свое отвращение к матери и проливает слезы раскаяния; это должно было бы стать кульминацией пьесы, но она недостаточно зрелищна. Таким образом , самая важная сцена пьесы по необходимости остается, так сказать, задвинутой в угол.

У Хемингуэя похожая проблема в романе “Через реку” и К деревьям. Он хочет написать о старом избитом солдате , который много страдал, который научился приходить в себя.

мирится с необходимостью тот, кто давно перестал считать жизнь прекрасной мечтой наяву. И вот, когда он уже почти слишком стар , чтобы ценить это, жизнь подарила ему прекрасную девушку, которая обожает его и просто хочет стать его собственностью, чувствовать , что она принадлежит ему. Это восхитительно сладко; это почти примиряет его с жизнью, с теми обидами, которые он получил. В попытке избавиться от былой горечи он посещает место сражения, приспускает штаны и справляет нужду на том месте, где был ранен во время Первой мировой войны. Затем он закапывает в землю банкноту в десять тысяч лир, как ироническую плату за полученные медали. Сцена должна быть жесткой и мужественной — храбрый солдат, отвергающий обычную ложь о славе войны… Вместо этого она заставляет читателя морщить нос. Следует признать, что писателю нужна смелость, чтобы решиться написать подобную сцену, но в данном случае у него ничего не вышло. Подобная сцена в “Прощании с оружием” вполне удачна: медсестра, в которую он влюблен, делает герою клизму непосредственно перед операцией; это создает ощущение, что Хемингуэй уэю хватает смелости рассказать о любви всю правду, не сентиментализируя ее.

Хемингуэй - мастер преуменьшения; тот факт, что все эмоции, связанные с расставанием с оружием в руках, преуменьшены, кажется , делает их более достоверными. В “Через реку” и “Среди деревьев” он использует тот же прием: описывает поверхность и предоставляет читателю самому догадаться о мучениях, которые

скрываются за ней. Там много разговоров, все довольно банальные, шутки с барменами и так далее. И, наконец, когда он умирает, все это тщательно скрывается. установленный. У него случился сердечный приступ, когда он возвращался с охоты на уток:

Полковник начал говорить, но остановился, когда это произошло в третий раз и скрутило его так, что он понял, что не сможет жить.

- Джексон, - сказал полковник. - Остановись на обочине и включи габаритные огни. Ты знаешь дорогу в Отсюда до Триеста?'

- Да, сэр. У меня есть моя карта.'

' Хорошо. Сейчас я собираюсь забраться на большое заднее сиденье этого проклятого, слишком большого роскошного автомобиля.'

о, АВТОР РОМАНА!

Это было последнее, что сказал полковник. Но он привел в порядок заднее сиденье и захлопнул дверцу. Он закрыл ее аккуратно и надежно….'

Что в этом плохого? Это трудно объяснить, но в этом есть что-то неестественное. Это напоминает вам вот об этом:

Он расправил плечи и свел пятки вместе. - К черту платок, - презрительно сказал Уолтер Митти. Он в последний раз затянулся сигаретой и выбросил ее. Затем, с легкой, мимолетной улыбкой, игравшей на его губах, он повернулся лицом к расстрельной команде, прямой и неподвижный, гордый и презрительный., Уолтер Митти, Непобедимый, непроницаемый до конца.

Хемингуэй подвергся такой реакции, попытавшись сократить роман до минимума. Его попытка сим хитрость дает осечку — как в ужасной фразе "Он поцеловал ее по-настоящему'.

Мораль, по-видимому, заключается в том, что для того, чтобы прием преуменьшения был эффективным, вы должны иметь в виду что-то важное государство. Рой Кэмпбелл с эпиграмматической точностью выразил это в книге 'Строки о

некоторых южноафриканских романистах':

Вы хвалите твердую сдержанность, с которой они пишут.

В этом я, конечно, с вами согласен.

Они используют трензель и бордюр, все в порядке,

Но где же эта чертова лошадь?

Эта проблема создания точного объективного коррелятора подводит нас к другому вопросу, имеющему первостепенное значение: структуре. Например, если самая важная сцена "Гамлета" не является кульминацией пьесы, это указывает на то, что что-то не так со структурой "Гамлета".

Элиот изобрел термин "объективный коррелят", но, конечно , не его идею. Эта заслуга, вероятно, принадлежит Генри Джеймсу, чья книга "Искусство романа" (фактически, собрание его предисловий) очень подробно объясняет, как именно он решил воплотить "идею" каждого романа в персонажах и событиях.

Джеймс был очарован этими проблемами; он был так же предан искусству письма, как и Флобер; и он рассказывает о себе с огромным удовольствием. Стиль иногда сложный, и, вероятно, необходимо иметь некоторое представление о романах, которые он обсуждает; но "Искусство романа", вероятно , является самой важной и полезной книгой, когда-либо написанной на эту тему.

Но даже в случае с Джеймсом мы видим трудности, связанные с попытками подогнать "объективный коррелят" под основную идею. Нетрудно определить символ интенсивности Джеймса — то, что он "очень любит'. Это Европа и ее культура, со всем ее 'ощущением прошлого' (настоящее название его последнего романа). Его чувства по поводу Америка — его родина — вызывала у него двойственные чувства; он восхищался Американскую прямоту и честность, и выразил сожаление по поводу отсутствия в них утонченности и материализма. Одну из самых ранних попыток драматизировать конфликт можно найти в его романе "Европейцы", написанном, когда ему было тридцать пять. Баронесса — жена среднего-Европейский принц — приезжает в Бостон со своим братом в гости к американским

кузенам. Роман обладает огромным обаянием и жизненной силой — это одна из самых читаемых вещей, когда—либо написанных Джеймсом, - и вы можете сказать, что это потому, что Джеймс получает огромное удовольствие от создания этой конфронтации между старым миром и новым. Ему нравится и восхищает его пуританский стиль. Жители Новой Англии, но он, очевидно, считает, что им давно пора узнать, как живет остальной мир. И он, Генри Джеймс, назначил себя выразителем европейской точки зрения. Он никогда не теряет чувства равновесия; даже в более поздних работах, когда его антиамериканские настроения усилились, полно невинных американцев, которых предают искушенные Европейцы. Но его более глубокое понимание ценностей, несомненно , представлено европейской культурой. Для Джеймса - символ Европы укрепленная свобода.

Тем не менее, “Европейцы” легковесны. В финале “Долго и счастливо” большинство персонажей удачно выходят замуж - за исключением баронессы, для которой Бостон - это слишком. Очевидно, что в этот роман был вложен минимум усилий для планирования. Создается впечатление, что, когда Джеймс начал писать, его единственной идеей было представить своего довольно

РЕМЕСЛО РОМАНА

СТРУКТУРА И ТЕХНОЛОГИЯ

богемных европейцев к своим трезвым жителям Новой Англии, и посмотрим , что из этого выйдет.

Когда, четверть века спустя, Джеймс планировал Послы, он, очевидно, рассматривал это как свое главное заявление об отношениях между Европой и Америкой. И по своей структуре она настолько близка к совершенству, насколько это вообще возможно для всего, что когда-либо задумывал Джеймс. Его герой, Ламберт Стрезер, - мужчина средних лет Американский редактор, который собирается жениться на богатой вдове, миссис Ньюсом. (Она также является владелицей журнала, который он

редактирует.) Эта дама обеспокоена моральным благополучием своего сына Чед, который живет в Париже и, похоже, намерен там остаться. Они убеждены, что он ведет разгульный образ жизни — возможно, находится в руках какой-нибудь распутной женщины. Стрезер отправляется вернуть его в Вуллетт, штат Массачусетс. при необходимости применив силу.

С того момента, как Стрезер приземляется в Англии, его моральные устои начинают колебаться. Он обнаруживает, что попадает под коварные чары “старого мира’. В Париже он должен признать, что кажется, он начинает испытывать восхитительное чувство освобождения. Когда он, наконец, встречает Чада, он находит, что тот значительно изменился к лучшему — очевидно, он подвергся некоему “цивилизующему влиянию”. Единственными женщинами в жизни Чада, по-видимому, являются графиня, Мадам де Вионне и ее хорошенькая дочь, и Стрезер находит их обеих очаровательными. Наступает момент, когда ему приходится столкнуться со своими собственными чувствами: Париж уже значит для него гораздо больше, чем Вуллетт, штат Массачусетс, и что мадам де Вионне и ценности, которые она олицетворяет, во всех отношениях предпочтительнее миссис Ньюсом и ее состояния. Кроме того, Стрезер наполовину влюблен в мадам де Вионне. Теперь они с Чедом поменялись местами. Чед хочет вернуться, но Стрезер советует ему остаться. Стрезер резюмирует то, чему он научился — слишком поздно в жизни: “Живи, проживай все, что можешь. Было бы ошибкой не делать этого”.

Миссис Ньюсом отправляет еще нескольких послов — свою дочь и зятя - вернуть домой заблудших жителей Новой Англии. Стрезер уже потерял надежду. Но привлекательность мадам де Вионне удерживает его в Париже, пока до него не доходит, что она любовница Чада. Только тогда он неохотно принимает решение вернуться, по—прежнему советуя Чаду остаться. Он также решает

против женитьбы на другой женщине, которую он встретил в Европе, на том основании, что вряд ли было бы справедливо приобретать другую невесту в экспедиции, финансируемой миссис Ньюсом. И на этой ноте смиренного смирения книга

заканчивается.

Таким образом, с точки зрения структуры “Послы” близки к завершению. Книга состоит из двенадцати книг с идеальными пропорциями, и каждая из них продвигает действие на ступень дальше. К концу шестой книги, Стрезер решает не уговаривать Чада вернуться домой. В книге девять, он слышит, что дочь мадам де Vionnet является собирается жениться, и понимает, что это ее мать, с которой Участвует чад. Все так идеально спланировано, что можно подумать, будто Джеймс использовал циркуль и линейку, чтобы все рассчитать . По форме, как заметил Э. М. Форстер, это крест или песочные часы. Джеймс тщательно избегает незаконченных работ — например, например, американская невеста Чада, которая приезжает за ним , в конце концов выходит замуж за лучшего друга Чада. В этом есть четкость уравнения.

Все это не должно закрывать от нас глаза на недостатки книги. Начнем с того, что она написана в самом утомительном позднем стиле Джеймса , который звучит абсурдно наигранно (“Наконец она вздохнула - все комично, все трагично - прочь. “Я действительно не могу перед тобой устоять”).

Такого рода формулировки становятся лишь промежуточным звеном между читателем и объектом. Защитники Джеймса утверждают, что он стремится к точности, но нетерпеливый читатель начинает подозревать, что он пытается скрыть свои недостатки. Например, мадам де Вионне - главная героиня романа: предполагается, что она символизирует культуру, изящество, женскую мудрость: короче говоря, ценности самого Джеймса. И она неубедительна. Немногие из персонажей проявляют себя как настоящие люди, а те, кому это удается, например, дочь и зять Джеймса, только подчеркивают неспособность Джеймса “понять” остальных.

Но в основе романа лежит более серьезный недостаток. Предполагается, что это станет “кредо” Джеймса, а Париж станет для него символом “смысла”, а миссис Ньюсом и Вуллетт, штат Массачусетс, - символами непосредственности и материальных ценностей. Контраст между ними очень эффектен. Что заставляет нас более внимательно присмотреться к ценностям Джеймса. Что он на самом деле предлагает? “Живи, сколько можешь”. Было бы ошибкой не делать этого.” Эта формула вряд ли подходит для

это доставляет больше удовольствия, чем фраза Акселя “Жить? Наши слуги могут сделать это за нас” или замечание Хемингуэя о том, что только тореадор проживает свою жизнь “до конца’. Каким было бы идеальное решение для Стрезера? тион? Жениться на мадам де Вионне и проводить дни, потягивая Французское вино и восхищение французской архитектурой? Вряд ли это похоже на духовную революцию, на которую намекает Джеймс. И затем, Стрезер не решает “жить как может”, он возвращается к Вуллетту и сомнительному будущему. Это напоминает нам о том, что большинство романов Джеймса имеют печальную тенденцию к провалу, когда герой или героиня мрачно соглашаются на второе место. Так много его романов начинаются с намека на то, что жизнь сулит удивительные награды тем, кто встречает ее мужественно и решительно. Затем, когда мы допытываемся у него дальнейших подробностей, его воображение, похоже , подводит, и он пытается убедить нас, что все это было задумано как поучительная история о влиянии морали на принятие решений. Очевидно, что сам Джеймс был бы в замешательстве, если бы кто-то надавил на него, требуя объяснить: “Живи, сколько можешь”. Будучи мягким, склонным к ипохондрии американцем, который целыми днями мотался между Парижем и Лондоном, он не имел четких представлений о том, как жить полной жизнью. Следствием этого является то, что его романы обладают слегка нереальным качеством, которое побуждает описать его как мужчину Джейн Остин.

Мораль заключается не в том, что структура неважна, а лишь в том, что она, возможно, менее важна, чем другие качества, такие как воображение. тион и жизненная сила. В структурном отношении “Послы” - гораздо более впечатляющее произведение, чем “Европейцы”, но в нем меньше живости, и большинство читателей удовлетворятся жизненностью. Романы Джорджа Мередита - одни из худших по конструкции в английском языке; он тратит слишком много времени на вступление, под разыгрывает кульминационные сцены, задерживает действие на философских дискуссиях и стремится запутать концовки. Но это отчасти потому, что он пытается создать что-то новое в художественной литературе: он создает смесь комедии, романтики, драмы, философии и поэзии; поэтому, какими бы захватывающими ни были его романы, они редко бывают скучными. Скотт, Бальзак и Диккенс относятся к структуре с безразличием человека, который спешит; они все равно великие романисты. Джеймс был жертвой того, что мы могли бы назвать

флоберовским подходом

ошибочное мнение: пока структура аккуратна и симметрична, все остальное не имеет значения. Это неверно; важно многое другое. Что делает многие романы Бальзака неудовлетворительными игра - это не столько импровизированная структура, сколько импровизированное мышление. Нас впечатляет, когда он отправляет своих персонажей на поиски абсолюта, и раздражает, когда он убивает их до того, как они доберутся туда. Мы считаем, что ему, возможно, следовало бы больше подумать обо всем этом предприятии. И в этом смысл структуры: мысль, которую писатель вкладывает в это предприятие в целом и во все его последствия. Джеймс, конечно, был в основном прав: роман должен вырасти из своей основной идеи так же неизбежно, как дуб из желудя. Но саму идею тоже следует исследовать и развивать. Какой смысл писать роман о “молодом человеке, сталкивающемся лицом к лицу с жизнью”, если вы не готовы задать вопрос Уэллса: “Что нам следует делать со своей жизнью?’ Любой, кто ответит: “Но Джеймс не был философом”, упустит суть. “Родерик Хадсон” и “Портрет леди” - это пустые слова именно потому, что Джеймс не смог достаточно глубоко проникнуть в суть вопроса . Он развивал свою ‘идею” в рамках тщательно продуманного национальные пределы. Обе книги начинаются прекрасно; затем, как в запущенные ракеты падают обратно на землю. Я не утверждаю, что Джеймсу следовало бы заставить Родерика или Изабель присоединиться к революционному движению. миссионерское движение или обращение в религию: только то, что он должен был приложить усилия для повышения своей осведомленности. (Это, например, то, что отличает “Гластонберийский роман” Пауиса и более поздние произведения от ранних романов, таких как “Дерево и камень”; они создают иллюзию свободы), тогда как после первых нескольких глав терс, Родерик и Изобель кажутся такими же предопределенными, как поезда , идущие по одноколейному рельсу.)

Наконец, несколько слов о развитии техники в романе.

Во времена, предшествовавшие Дефо, когда все писатели были “потрясены”. спириан фиш”, романист был склонен писать так, как если бы он был Богом: иными словами, он рассказывал

историю так, как будто у него был доступ ко всем мыслям и чувствам всех персонажей. Он рассказывал историю так, как ему хотелось: отступая от темы, философствуя, увещевая читателя.

СУТЬ РОМАНА

СТРУКТУРА И ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ

То ли случайность, то ли преднамеренность, то ли чистый литературный инстинкт, Дефо изменил все это. Он писал в стиле плоского, реалистичного репортажа, который в наши дни звучит как удивительное предвосхищение история Хемингуэя и Дос Пассоса. Возможно, это потому, что он был репортером, но для нас это звучит удивительно убедительно. Единственным другим писателем досовременного периода, который придерживался такого же тона неукротимого реализма, был Проспер Меримде, наиболее известный по “Кармен”, которая легко могла бы сойти за “правдивое повествование”.

Ричардсон, как мы знаем, выбрал эпистолярную форму случайно, но обнаружил, что она как нельзя лучше подходит для его целей. Это было не так реалистично, как у Дефо; в конце концов, вы же не можете по-настоящему поверить, что Кларисса схватила бы ручку, как только ее изнасиловали, и описала бы этот опыт в деталях. Тем не менее, это сработало. В конце концов, романист хочет, чтобы ему “верили” — по крайней мере, если он говорит серьезно, а не шутит, — потому что сила его кульминационных моментов зависит от того, насколько ему верит читатель. Мы уже отмечали, что Ричардсон превзошел многих соперников— Филдинг, Смоллетт, Стерн — именно из-за его влияния: это поразило читателей больше, чем все, что они читали раньше.

Ранние романтики — Руссо, Гете, Сенанкур — старались использовать приемы, разработанные Ричардсоном. Но романтизм тянул в противоположном направлении: к мечтам наяву. Вы можете увидеть перетягивание каната у Скотта и

Бальзака. Оба стараются создать атмосферу плоского, информативного репортажа, иногда отводя целую главу на то, чтобы передать сцену с максимальной реалистичностью. Но задолго до конца Свадьбы Ламмермур, или “Утраченные иллюзии”, - это действие напрягает нашу доверчивость. (Короткий роман Клейста “Майкл Кольхаус” — интересное исследование в этом отношении; он начинается как плоский репортаж - рассказ о том, как в правосудие превращает разумного человека в бунтаря — и заканчивается как своего рода сказка.)

К тому времени, когда Диккенс в 1836 году начал писать “Пиквикские записки”, большинство романистов, казалось, были согласны с тем, что одной из основных целей писателя было показать, насколько он умен. Можно утверждать , что то, что Диккенс начал свою карьеру с “Пиквикских записок”, стало катастрофой для литературы фитиль. Ибо цель комедии - банальность, дефляция. Пиквик начинается:

Первый луч света, который озаряет мрак, и кон превращает в ослепительный блеск ту неясность, в которую , по-видимому, была погружена более ранняя история публичной карьеры бессмертного пиквикского писателя, вытекает из прочтения следующей записи в “Записях Пиквикского журнала”. Клуба, который редактор этих газет с величайшим удовольствием представляет своим читателям как доказательство пристального внимания, неутомимого усердия и приятной разборчивости, с которыми он проводил поиск среди многочисленных документов, доверенных ему.

Такой напыщенный язык великолепен для комедии, хотя и немного утомителен. Но Диккенс продолжал использовать его при каждом удобном случае. сион. Это из второго абзаца “Дэвида Копперфилда”, серьезного автобиографического романа:

Принимая во внимание день и час моего рождения, няня и несколько мудрых женщин по соседству, проявлявших живой интерес ко мне за несколько месяцев до того, как появилась возможность нашего личного знакомства, объявили, что мне суждено родиться в возрасте до 18 лет. удачлив в жизни… и так

далее.

Диккенс оказал влияние на всех крупных писателей девятнадцатого века , которые жили после него, от Теккерея до Карлайла, от Достоевского до Шоу. Писателю было бы стыдно показаться неграмотным. Мередит, Гиссинг, Уэллс, Беннетт, Голсуорси…. Задействованный ‘комедийный’ стиль распространялся подобно раковой опухоли языка.

Джойс была одной из первых, кто отказался от этого, настаивая на том, что лан прибор должен переориентироваться на свой объект. Глава из “Улисса”, написанная в редакции газеты, - одно из самых революционных произведений нашего столетия, поскольку Джойс пишет так, как будто в одном углу кабинета стоит камера, а в другом - магнитофон, и как будто его задачей было просто использовать их материалы. Хотя Ишервуд изобрел эту фразу, а Джойс - концепцию “быть камерой”.

Это было не так уж и скоро. Роман превращался в недисциплинированную массу свободных ассоциаций. Шоу высмеял это в своей

статья написана в 1916 году — примерно в то время, когда Джойс писал главу для газеты. Она называлась “Мистер Арнольд Беннетт”. Считает, что писать пьесы легче, чем романы”, и Шоу цитирует всю сцену смерти “Макбета”, а затем переписывает ее в стиле романа “Арнольда Беннета, Джона Голсуорси или Кого угодно’.

В конце концов, тогда он потерпел неудачу. День складывался не в его пользу. Его люди на самом деле не сражались. Они сообщили Старому Сиварду, что готовы принять предложение о пощаде; и этот намек не ускользнул от этого древнего воина, сына которого он только что убил….’

И так далее. ‘Какое это было чудесное утро! Было ли что-нибудь

голубее голубого неба, что-нибудь белее белого облака…” - Это правда. Это не повествование, а своего рода понос.

К сожалению, “камера” Джойса, которая, казалось, должна была оживить роман, завела его прямиком в тупик. Но это должно стать темой отдельной главы.

десять

Пределы

Очевидно, что фотография более “аутентична”, чем картина или рисунок на ту же тему, поскольку художник всегда выбирает и искажает, в то время как камера может только записывать. С другой стороны, содержание картины может быть намного больше, чем содержание фотографии. Деревенская сценка констебля может выглядеть так ‘фото графика’, но вы могли бы провести час, разглядывая ее и находя новые интересные моменты, детали техники. Немногие фотографии сохраняют интерес дольше, чем на несколько минут. Конечно, фотограф выбирает свои “смыслы”, как это делает художник , выбирая объект съемки. Но он должен смотреть дальше и делать снимок в нужный момент.

Натуралисты открыли для себя силу фотографического письма. Оно более убедительно и, следовательно, потенциально более трогательно, чем повествование о былых временах. Но у него есть тот же недостаток, что и у фотографии. Нигде это не изучается так подробно, как в “Улиссе”. Вся книга нацелена на новый уровень реализма, на новый вид детальной точности.:

— Мркрррррррррр! громко сказала кошка.

Она заморгала жадными, стыдливыми глазами, жалобно и протяжно мяукнула, показав ему свои молочно-белые зубы. Он наблюдал, как темные щелочки ее глаз сужались от жадности, пока ее глаза не превратились в зеленые камни.

Здесь мы видим, с какой тщательностью Джойс передала звук кошачьего мяуканья; описание того, как Блум кормит кошку, слишком длинное, чтобы его цитировать, — это превосходный пример фотографического реализма.

Но к тому времени, когда мы добираемся до редакции, становится ясно, что

в целом поддерживать такую точность становится все труднее, потому что происходит гораздо больше событий. Распахиваются двери, врываются мальчишки-газетчики , звонят телефоны, несколько человек говорят одновременно, и мы слышим внутренние монологи Стивена и Блума. За этим не только трудно уследить, но и Джойс, очевидно , вынуждена упрощать и отбирать таким образом, что это противоречит принципам фотографического реализма, который пытается выглядеть неизбирательным. Мысль о том, что целая книга написана в таком стиле , невыносима. Джойс, очевидно, это понял, потому что, мрачно проработав еще четыре главы, он приступает к серии пародий и языковых экспериментов, которые занимают больше половины книги.

В чем причина этих пародий? Ну, Джойс, по-видимому, очень талантлив. в конце концов, это трактат о языке. “В первых десяти главах я показал жизнь такой, какой она представляется чистому, беспристрастному наблюдению. Сейчас я покажу вам сотни способов, с помощью которых язык может исказить эту реальность….” И в последней главе мы возвращаемся к отстраненному наблюдению, когда Джойс вставляет микрофон в голову миссис Блум и записывает ее мысли….

Но, оставив “Улисса” позади, Джойс исчерпал не только свой потенциал в создании образа самого себя, но и свою тематику. “Улисс” - это прозаический фильм о том, как каждый человек живет своей повседневной жизнью. О чем еще можно было написать? Столкнувшись с аналогичной проблемой после “Мадам Бовари”, Флобер обратился к прошлому и написал исторический

роман; но поскольку о древнем Карфагене он знал меньше, чем о современной Франции, результатом неизбежно стал своего рода антиклимакс. Джойс была полна решимости не допустить подобной ошибки. Кроме того, фотография графическая техника была бы бесполезна при попытке описать битву при Марафоне. И все же, вне всякого сомнения, история так же реальна , как и настоящий момент. А бессознательный разум так же важен, как и сознательный. Логически рассуждая, Джойсу следовало бы бросить писать и заняться созданием фильмов - предпочтительно в трехмерном цветном исполнении; тогда, сочетая изображения и музыку, он, возможно, преуспел бы в создании логического аналога “Улисса”, произведения об истории и бессознательном. Вместо этого он попытался сделать это с помощью языка— в

несмотря на то, что вторая часть “Улисса” была продолжительной демонстрацией того, как язык фальсифицирует реальность. Джойс хотел превратить язык в своего рода музыку; но музыка “универсальна”, а у Джойса причудливая смесь из десятка или около того языков guages - это сверхсекретная система. Музыка взывает к эмоциям; бесконечные каламбуры Джойс взывают к ощущению смешного. Что еще хуже, они создают эффект простой шутки. “Поминки по Финнегану” - это огромный просчет.

Но настоящая ошибка, стоящая за этим, заключается в представлении Джойса о том, что локальная сеть гуаж - это своего рода волшебное море, полное странных существ. Это было просто ошибочное мышление. Язык - это инструмент, подобный циркулю или линейке. Его можно использовать для описания реальности, даже для ее исследования; но сам по себе он не является формой реальности. Точно так же язык математики позволяет нам исследовать математические истины нашей вселенной; но вы могли бы потратить годы, манипулируя египетскими, римскими и арабскими цифрами, не сделав ни одного математического открытия. Важен не язык, а реальность, которой он соответствует . Иногда может возникнуть необходимость в создании новых слов, но только в том случае, если мы найдем что-то, для обозначения чего не существует старого слова. Например, если бы биологическая мутация сделала наши глаза чувствительными к инфракрасным и ультрафиолетовым лучам, мы бы увидели новые

цвета, для обозначения которых в настоящее время не существует слова; тогда нам понадобилось бы новое слово. Чем глубже мы вглядываемся в реальность, тем больше тонких оттенков смысла мы наблюдаем, и каждый оттенок требует нового слова — или новой комбинации старых слов. Именно так устроен язык “растет’. Это своего рода грибок на поверхности реальности, а не реальность сама по себе. И это последнее возражение против “Поминок по Финнегану”; это не попытка выразить новые оттенки смысла, а всего лишь языковая игра, подобная игре котенка с клубком шерсти.

Что касается романа, джойсианская лингвистика ведет в тупик. Романисты, похоже, инстинктивно понимают это, и лишь немногие из них даже пытались это сделать. Энтони Берджесс - самое заметное исключение; его “Заводной апельсин” - это бравурное представление, в котором используется весьма изобретательный сленг (заимствованный в основном из русского языка), чтобы передать душевное состояние молодого бандита в некоем будущем Государстве всеобщего благосостояния. Но хотя мистер Берджесс не скрывает своего восхищения Джойсом и своей озабоченности языком,,

в глубине души он не экспериментатор. Другие его романы дают понять, что он принадлежит к классической традиции романистов , заботящихся о морали. Ему не хватает навязчивой целеустремленности, свойственной Джойса, приверженность художественной логике, которая, вероятно, является показывает, как ему удалось избежать джойсианского тупика.

Есть много других видов тупиков. Романисты двадцатого века изобрели новые способы остановить собственное развитие.

В “стрэнде” Йейтса обитают все виды рыб, от китов до головастиков. Но соблазн, который заманивал их на пляж, всегда один и тот же: реализм, желание схватить читателя за плечи и трясти его до тех пор, пока у него не застучат зубы.

В качестве особенно примечательного примера этой техники можно привести рассказ Пьетро ди Донато “Христос в бетоне “, который в 1939 году был переработан в роман. Первоначально опубликованный в Esquire, он произвел огромное впечатление. В нем описывается обрушение недостроенного здания, в котором работают несколько итальянских рабочих. На первых страницах автор описывает, как люди работают на пределе своих возможностей, а американский менеджер, безразличный к правилам техники безопасности, по-рабски управляет ими. Бригадир, Геремио, необычайно жизнерадостен; прожив в Америке двадцать лет, он только что внес задаток за дом. Он как раз размышляет, все ли рабочие обречены на вечный страх безработицы, и молит Бога о помощи, когда здание начинает рушиться.”…ее опоры лопаются с треском , как от выстрелов из дерева. Пол рванулся вверх. Геремио схватился за воздух и пронзительно закричал. “Братья, что мы наделали? А-а-а, дети наши!” Со скоростью света равновесие нарушилось, и замороженные люди разлетелись в разные стороны… Стены, полы, балки превратились в кружащиеся, твердые, раскалывающиеся волны, разбивающиеся от взрывов, которые сковывают людей и материалы смертельными узами.’ Но это только начало. Еще на четырех страницах Донато безжалостно описывает предсмертные муки Геремио, не жалея ничего. Его пронзают стальным прутом.; он ломает зубы, прогрызая балку. Затем на него заливается бетон и медленно застывает, придавая его черепу неправильную форму.

Возможно, это самый сильный рассказ из когда-либо написанных. Мало кто смог бы прочитать его без ощущения, что его ударили дубинкой. Критиков можно было бы простить за то , что они сочли писателя, способного создать нечто подобное, литературным гением первой величины. Это был первый опубликованный рассказ Донато.

Последовавшая за этим полнометражная версия убедила любого, кого требовалось убедить, в том, что между хорошей историей и успешным романом существует огромная разница.

Начнем с того, что из-за столь бурной развязки все, что было до нее, кажется банальным. В версии с рассказом первые страницы были короткими. В романе жизнь Геремио пришлось расширить до невероятных размеров. Но сцену смерти было невозможно расширить до такой же степени. длина. Авторское решение состояло в том, чтобы вставить сцены с куполами типичная итальянская жизнь — с акцентом на человеческое тепло и привязанность — со сценами насилия и внезапной смерти. Но это слишком частый “волчий вой”. История остается классической; роман сейчас забыт.

Та же основная формула была применена с гораздо большим успехом Уильям Фолкнер. Фолк находился под сильным влиянием Хемингуэя. Нер был старше его на два года. Главной эмоцией во всех его произведениях является романтическая ностальгия по старому Югу. Параллель с Хемингуэем подчеркивается в первом романе “Солдатское жалованье” - о герое войны, который возвращается в свой родной город ужасно изуродованным. (В “Также восходит солнце” герой получил сексуальное увечье). В романе “Сарторис” (1929) темой снова становится отчаяние бывшего солдата, который “сгорел” от пережитого на войне. В отличие от Хемингуэя, Фолкнер не был на войне, но, очевидно, он хотел что-то сказать своим читателям о напряжении, болезнях и отчаянии, которые могут быть символизированы боевыми ранениями и контузией.

За Сарторисом в том же году последовали “Звуки” и “Ярость” , первый типично фолкнеровский роман. Язык и структура ранних романов были традиционными; теперь Фолкнер начинает усложнять язык и фрагментировать структуру. пытается выразить свое чувство трагического напряжения. Центральный персонаж - еще один молодой человек, находящийся в тяжелом психическом состоянии, Квентин Гомпсон, а главное событие романа - самоубийство Квентина.

РЕМЕСЛО РОМАНА

пределы

*94

Подобно Шекспиру в “Гамлете”, Фолкнеру нужна была символическая “причина” для отчаяния Квентина; он выбрал кровосмесительство Квентина у него были тесные отношения со своей сестрой Кэдди (хотя, чтобы предотвратить любое упрощенное толкование, он настаивал на том, что Квентина интересовало не тело Кэдди, а лишь некая идея семейной чести , символизируемая ее девственностью). Кэдди была соблазнена одним молодым человеком, а затем вышла замуж за другого, чтобы скрыть свою беременность. Ревность Квентина, болезненная одержимость его сестрой, потерявшей девственность, лишает его рассудка. Но это лишь непосредственная причина его психического напряжения. Он сожалеет о случившемся внешний вид старого Юга и неуклонный упадок состояния его семьи — пастбище, принадлежащее его младшему брату-идиоту, пришлось продать, чтобы отправить его в Гарвард. Отец - алкоголик, который целыми днями сидит в пустом офисе и читает Латинская поэзия. Мать - невротичная снобка, а ее брат - алкоголик-тунеядец. Весь роман - это Элиза Бетан в атмосфере надвигающегося рока.

Основная часть романа состоит из длинного внутреннего монолога Квентина в тот день, когда он совершает самоубийство. И в центре этого монолога - сцена, в которой Квентин и Кэдди обсуждают соглашение о самоубийстве. Она лежит на спине во влажной траве , а он приставляет острие ножа к ее горлу, и она заставляет его вонзить его. Сексуальный подтекст очевиден. Но инцеста, который может показаться естественной кульминацией, так и не происходит. Фолк автор стремится не достичь кульминации; читателя нужно держать в некоем трагическом напряжении.

Когда появились “Шум и ярость”, те немногие критики, которые обратили на это внимание, были, по понятным причинам, озадачены и раздражены. Писатель, начинающий свой роман с длинного внутреннего монолога идиота, пытается наскучить читателю. Они хотели знать, почему Фолкнеру приходится так хаотично перемещаться во времени , почему он, похоже, хочет

превратить роман в головоломку “сделай сам”, которую нужно прочитать полдюжины раз. Джойс однажды сказал: “Я ничего больше не прошу от читателя, кроме того, чтобы он посвятил свою жизнь чтению моих произведений”. Похоже, Фолкнеру пришла в голову та же мысль.

Оглядываясь назад, достаточно легко понять, почему Фолкнер написал именно так. Подобно Шекспиру, он не смог найти подходящего

‘объективный коррелят’ для передачи эмоций. Его цель - создать ощущение трагедии и опустошенности, которые оставят читателя потрясенным. Кульминационной трагедией романа должно стать самоубийство Квентина, и действие будет происходить на фоне упадка старинной южной семьи. На самом деле, эмоции, стоящие за этим романом, такие же, как и за поэзией многих романтиков девятнадцатого века - чувство , что все величие и благородство осталось позади, в прошлом, что мир скатывается в механическую, бездушную эру. Йейтс процитировал слова Рескина о том, что, когда он ходил в Британский музей, лица людей с каждым днем становились все более порочными. Работы Фолкнера воплощают то же чувство. Но для американца эпохи контрабандного товара контраст, должно быть, был более резким, чем для европейца. Что общего было у Генри Форда и Капоне с ‘прекрасными, благородными вещами’ ушедшей эпохи? Таким образом, роман, по сути, является выражением отвращения к современному миру. Это объясняет, почему в нем перескакивают то на одну, то на другую дату - 1910 и 1928 годы. В 1910 году, в год самоубийства Квентина, еще сохранялось что-то от старого Юга , несмотря на то, что семья пришла в упадок; к 1928 году (году , когда был написан роман) все это исчезло. Потеря Кэдди девственности стала началом конца. Квентин попытался вернуть самоуважение , приказав ее соблазнителю покинуть город, но потерял сознание, когда тот попытался ударить его. Чувствительный ‘джентльмен’ неэффективен в современном мире. Квентин совершает самоубийство. Кэдди выходит замуж, но ее муж разводится с ней, когда понимает, что их дочь - не его собственный ребенок. Дочь отправляют жить в семью Компсона, и она находит жизнь там такой же невыносимой, как Кэдди и У

Квентина было. Оставшийся брат, Джейсон, - злой человек. честный материалист. Когда брат-идиот Бенджи пугает каких -то школьниц, именно Джейсон настаивает на том, чтобы его кастрировали. В последней части романа незаконнорожденная дочь убегает, забрав сбережения Джейсона (а также деньги, которые он украл). Кажется совершенно очевидным, что ей суждено закончить жизнь на улице… .

Правда в том, что сюжет столь же груб и мелодраматичен, как и в ранней елизаветинской трагедии. Это подчеркивается примечаниями к персонажам, которые Фолкнер написал для более позднего издания. От Кэдди: “Обреченная и знавшая это, она приняла свою участь безропотно”.

РЕМЕСЛО РОМАНА

пределы

196

либо ищет его, либо бежит от него”. Но не совсем ясно, почему она “обречена”, поскольку она выходит замуж за киномагната, живет в Париже и , по-видимому, становится любовницей немецкого генерала во время войны. Вторая мировая война. И Фолкнер описывает ее лицо как “нестареющее и прекрасное, холодное, безмятежное и проклятое’. Все это заставляет вспомнить комментарий Толстого о писателе Андрееве: “Он все время кричит “бу”, но меня это не пугает”. Фолкнер слишком искушен, чтобы кричать “бу”; он пытается придумать что-то вроде Создаем атмосферу, повторяя замогильным голосом такие слова, как “обречен” и “проклят”, и стараясь сделать действие настолько двусмысленным, чтобы грубости остались незамеченными.

Что не так со звуком и Яростью, совершенно ясно. Фолкнеру не удалось найти цепочку событий, которая позволила бы выразить эмоцию. Произведение искусства содержит эмоцию, как бутылка содержит вино. Фолкнеру не удалось создать бутылку, которая могла бы вместить эту конкретную эмоцию. Разговоры Квентина о

семейной чести никого не обманывают; на самом деле он хочет стать любовником своей сестры, а на самоубийство его толкает ревность. В таком случае Фолкнеру следовало бы набраться смелости и рассказать об этом открыто, вместо того чтобы притворяться , что роман о чем-то другом. Двусмысленность, лежащая в основе романа — вряд ли будет несправедливо назвать его уклончивым несессность — делает его в конечном счете неубедительным.

Относительный провал “Звука” и “Ярости” побудил Фолкнера попробовать написать роман, который принес бы деньги, что повергло бы в шок. “Убежище”, по словам Фолкнера, было написано за три недели и представляло собой попытку написать “самую ужасную историю, которую я только мог себе представить”. Когда он увидел это в качестве доказательства, он разорвал рукопись и переписал ее заново, но результат все равно довольно ужасающий. Темпл Дрейк, дочь судьи, попадает в притон гангстера, чтобы забрать контрабандную выпивку. Ее парень бросает ее, но она игнорирует совет уйти до наступления темноты. Гангстер по имени Попай стреляет в мужчину, который пытается ее охранять, а затем, будучи импотентом , лишает ее девственности кукурузным початком. После этого он отвозит ее в бордель в Мемфисе, находит ей любовника и получает своего рода привилегию. испытываю невероятное удовлетворение, наблюдая, как они занимаются любовью, в то время как он лежит на краю кровати в своей шляпе. Когда любовник пытается увидеться с ней наедине, Попай убивает его. Позже, на суде по делу об убийстве, она ложно обвиняет бутлегера в изнасиловании ее и убийстве мужчины

который защищал ее; толпа врывается в тюрьму и сжигает этого человека заживо. В конце концов Папая казнят за убийство , которого он не совершал.

Опять же, история рассказана в такой туманной и эллиптические пути что сложно в первом чтении, чтобы точно сказать, что происх ткрывая. Отчасти это было связано с боязнью цензуры, но в основном с желанием Фолкнера поддержать атмосферу гран— гиньоля таинственными намеками и заговорщицким шепотом -

как будто то, что он говорил, было слишком ужасающим, чтобы говорить прямо. На этот раз он нашел “объективный аналог” ужасу, который он хочет передать, но, к сожалению, не для своего романтизма, своего чувства смысла и ценности. Конечно, есть и возражение, что все это совершенно невероятно: что Темпл не стала бы пассивно позволять, чтобы ее насиловали с кукурузным початком, а затем неоднократно насиловали в борделе Мемфиса, что она не будет свидетельствовать против невиновного человека и так далее. Но все это вряд ли имело бы значение, если бы ему удалось привнести в книгу свои позитивные ценности. Они присутствуют лишь косвенно - в его очевидном отвращении к Миру, который он изображал. (И даже в этом случае совершенно очевидно, что он втайне наслаждается изнасилованием Темпл так же, как Ричардсон наслаждался насилием над Клариссой.) Насилие в Санктуарии, как и в случае с vio конкретная вера во Христа - это отрицание ценностей и, следовательно , своего рода тупик.

Проблема ясна. Романист не может иметь и того, и другого одновременно. Если он хочет написать о старом, стабильном мире человеческих ценностей — о том, что мы находим у Джейн Остин или Троллопа, — тогда он должен отказаться от попыток превратить идентичность в субкультуру. миссия с использованием ударной тактики. Эти двое отказываются смешиваться. Понимание автором смысла — того, что он любит и ценит, — должно быть точно уравновешено тем, что он ненавидит или отвергает. Так, например, в романах Достоевского мы видим мир страданий и насилия, уравновешенный миром человечности, доброты и самопожертвования. Убийство и самоубийство противоречат друг другу уравновешенный проблесками мистического прозрения в абсолютную ценность жизни. В знаменитой главе “Братьев Карамазовых”, озаглавленной “За и против”, Достоевский на самом деле пытается сопоставить все мировое зло и все его добро, как бы противопоставляя их

уравновешивающие чаши парных весов. “Ценности” Фолкнера, как и Хем ингуэя, недостаточно позитивны, чтобы уравновесить вио одиночество и нищета. Он верит в порядочность и выносливость простых людей, а также в аристократические ценности старого Юга; но они слишком легки, и чаша весов раскачивается . Любой проницательный критик, понявший этот принцип, мог бы предсказать после “Убежища”, что Фолкнер никогда не напишет полностью успешной книги — не обязательно шедевра, но даже книги, которая удовлетворительно отражает все его ценности.

Это правда. “Когда я умираю” и “Свет в августе” имеют больший художественный успех, чем “Звук”, “Ярость” и “Убежище”, но это потому, что Фолкнер сократил свой масштаб; он больше не пытается передать романтическое ощущение “прекрасных, благородных вещей”, которые были разрушены или вытеснены современным материализмом. Его самый обширный портрет старого Глубокого Юга в “Авессаломе, Авессаломе!” почти так же полон жестокости и насилия, как Святилище. Подобно Звуку и Ярости, это заканчивается бредом идиота. А затем, в течение следующих двух десятилетий (1937-59), Фолкнер посвятил себя трилогии романов о ‘вытеснителях’, недалеком, расчетливом клане Сноупсов, новых хозяевах Юга. В первом из них, “Гамлете”, есть несколько превосходных комических эпизодов, свидетельствующих о том, что Фолкнер избавлялся от мрачной одержимости, которая едва не превратила его в великого романиста. На самом деле, он так и не обрел той силы, которая мерцала и грохотала под поверхностью ранних романов. Большая часть более поздних работ написана напряженно и манерно, как будто он пытается компенсировать отсутствие внутреннего напряжения зловещими своеобразие стиля.

Оглядываясь назад, кажется совершенно очевидным, что поворотный момент в Разработкой Фолкнера было Убежище. Что именно пошло не так? По сути, это была проблема, которая впервые возникла почти столетие назад, с появлением натурализма: парадокс микроскопа и телескопа, ближнего и дальнего света. Натурализм использует ‘узкоугольный объектив’ , чтобы создать иллюзию реальности. Фолкнер, по сути, не натуралист, он романтик. Но он понимал, что, если он хочет произвести впечатление, ему нужно использовать приемы

натурализм — особенно его любимый прием, ударный эффект. В “Звуке и ярости” он попытался совместить их с механизмом сдвига во времени, так что, хотя каждый отдельный фрагмент фильм снят “крупным планом”, фрагменты взяты из разных времен и мест, что создает своего рода широкоугольный обзор. Sanctuary пробует новую формулу: очевидная отдача натурализму, но с такими сильными шокирующими эффектами (сексуальные извращения, сожжение заживо и т.д.). что все это выходит за рамки реализма, перенося в царство почти готической фантазии. Это была опасная формула; во-первых , она означала, что он зарекомендовал себя как писатель, пишущий о мрачности и насилии, что, в свою очередь, означало, что он должен был продолжать искать образы насилия. Итак, в “Свете в августе” у нас есть еще один елизаветинский сюжет с участием холодной старой девы, которая заводит любовника-негра-полукровку и становится нимфоманкой; любовник убивает ее, а толпа линчевателей, в свою очередь, убивает и кастрирует его. Это была всего лишь вариация темы насилия в Святилище (название Храма подчеркивает эту тему), нимфоманка мания и убийство. Очевидно, что возможности использования этих тем были ограничены. Если вы ударили кого-то ногой в живот, а затем по голове, становится трудно произвести какое-либо впечатление простым насилием.

Некоторые романисты пытались это сделать. После смерти Фолкнера в 1962 году литературная цензура практически исчезла. В “Лолите” Набокова была затронута тема секса с десятилетней девочкой, и это не вызвало осуждения. Появилась возможность публиковать откровенно садистские романы, такие как “История 0” и “Образ”. Махровый “Конфетка Саутерна” заканчивается тем, что героиня вступает в половую связь со своим собственным отцом. “Битый” роман Уильяма Берроуза “Обнаженный” “Ланч” (название, предложенное Джеком Керуаком) превратился в молотая классика задолго до того, как она появилась в Америке в 1962 году. Книга представляет собой воспоминания о его бреде во время наркотической зависимости. В ней используется тот же основной прием, что и в главе “Улисс”, посвященной ночному городу: фантазии кружатся и растворяются, словно во сне. Фантазии включают в себя

подробные описания актов сексуальных извращений и садизма. Десять лет назад всем показалось бы непостижимым, что такая книга вообще может быть опубликована, кроме как “частным издательством”, или, возможно, для

по научным соображениям — некой психиатрической ассоциацией. В конце концов, роман - это, по сути, форма развлечения; и хотя “Обед в обнаженном виде” не лишен литературного блеска, только Маркиз де Сад нашел бы это забавным. Но Джойс, Хемингуэй и Фолкнер предполагали, что у романа есть более глубокая цель, чем развлечение: “рассказать правду”, даже если это всего лишь “личная” правда автора. Интерес в результате “Голый обед” можно было публиковать и продавать открыто, без единого звука протеста. Критики, по-видимому, сочли, что это представляет собой новый интересный шаг вперед камнем преткновения в истории романа стало то, что он зашел “дальше”, чем любой предыдущий роман. Однако с последующими романами Берроуза — Самыми “Софт—машина”, “Билет, который взорвался”, “Нова экспресс” - стало ясно, что Берроуз, как и Фолкнер, определил свой собственный предел и был не в состоянии переступить его.

Будет достаточно еще одного примера. В 1972 году в одном из пабов Торонто “Лишер” опубликовал роман Хуана Батлера “Мусорщик”. Первый роман Батлера, “Дневник Кэббеджтауна”, имел подзаголовок ” документальный фильм” и представлял собой, по-видимому, автобиографический рассказ о писателе, живущем в трущобном районе Торонто; в нем было много секса и

насилия, но было сильное ощущение подлинности. Она получила хороший прием критиков. Во втором романе снова речь идет о скучающем и разочарованном интеллекте. туал, на этот раз живущий со своей семьей в Торонто. Скука и разочарование довели его почти до безумия. На странице 5 начинаются шоковые эффекты: он проламывает кошке череп кочергой. Но это, по-видимому, фантазия, потому что через полстраницы он снова убивает ее ножом. С этого момента насилие вспыхивает в перерывах между валами. Есть длинное описание драки в переулке, которое заканчивается тем, что рассказчик сносит мужчине верхнюю часть черепа , затем запускает руку в его мозги и разбрасывает их по стене. Но кульминацией книги является сцена, описывающая , как рассказчик подбирает девушку, берет ее с собой на загородную прогулку, а затем убивает ее. Подробности пыток девушки любовно описаны на протяжении нескольких десятков страниц. Рассказчик переживает несколько сексуальных оргазмов, прежде чем убивает ее.

Является ли это убийство, как и предыдущее нападение на кошку , очередной больной фантазией, не имеет значения. То

роман сам по себе является фантастикой, поэтому было бы софистикой утверждать, что действие происходит только в мозгу рассказчика. То ‘оправдание’ такой сцены, как эта, заключается в том, что она “говорит правду”, а долг писателя - рассказать правду такой, какой он ее видит. Несомненно, эта сцена описывает то, что с ужасающей регулярностью происходит в нашем обществе, то, о чем мы предпочитаем узнавать только из вторых или третьих рук, из новостей газетные репортажи; и не может быть сомнений в том, что автор также проявил некоторую ужасающую оригинальность. Но опять же, это основано на художественном заблуждении, что задача писателя - заставить читателя заплакать и застучать зубами, и если это так, то романист был бы прав, если бы оказал еще большее влияние, отказавшись от романа ради кинобизнеса и представив изобразите сцену пыток визуально, предпочтительно в цвете Techni. И наибольший эффект было бы произведено, если бы такое убийство было совершено на глазах у аудитории… . Но , с другой стороны, цель романа - не просто “произвести впечатление”. Это сочетание широкоугольного и узкоугольного видения, ближнего и дальнего. Вместо того чтобы пробуждать “смысл”, изображение крупным планом в стиле крайнего реализма разрушает его, оставляя ощущение, что человек застрял

в жестокой и пустой вселенной.

Вывод можно было бы сформулировать следующим образом: основным законом романа является третий закон движения Ньютона: каждое действие должно иметь равную и противоположную реакцию. В книге Сэмюэля Ричардсон, шоковый эффект соблазнения и изнасилования уравновешивается столь же сильным чувством нравственности и доброты — позитивной, а не пассивной доброты. У Достоевского жестокость и насилие уравновешиваются мистическим религиозным утверждением. У Хемингуэя чувство жестокости и отчуждения уравновешивается человеческой любовью и чистой радостью от того, что он жив. Во всех успешных произведениях искусства действуют две силы движения в противоположных направлениях объединяются, чтобы создать третью силу под прямым углом. Единство великого романа создается благодаря напряжению противоположных сил.

Все крупные романисты инстинктивно осознают это. Романисты помельче склонны к заблуждению, что если в романе есть одна мощная идея, то это создаст необходимый эффект

единство. И действительно, на короткое время это происходит. Вот почему так много романов “с одной силой”, от “Жюстины” Де Сада до “Фолкнера” Святилище, успешны в определенных пределах. Но единая сила вскоре рассеивается; она достигает предела, и нет никакого ‘запредельного’. “120 дней Содома” Де Сада - один из самых жестоких романов, когда-либо написанных, “Переломный момент” Арцыбашева - один из самых мрачных, “Поминки по Финнегану” - один из самых лингвистически сложных. plex, “Голый обед” - один из самых кошмарных, “Садовник” - один из самых жестоких. И каждый из них

представляет собой тупик, подобный химической реакции, которая исчерпала себя и не содержит в себе никакой возможности для дальнейшего изменения или развития.

Глава, посвященная ограничениям и тупикам, вряд ли может закончиться лучше, чем кратким рассказом о Сэмюэле Беккете. Беккет, а Дублинец (родился в 1906 году), переехал в Париж, где на короткое время стал секретарем Джойса. Историк драматургии Мартин Эсслин записал, что Беккет часто оставался в постели на весь день, потому что не видел причин вставать; он также упоминает , что дочь Джойс Люсия была без ума от Беккета, который заметил, что в этом не было ничего хорошего, потому что он был “мертв внутри” и не испытывал никаких чувств. С точки зрения психологии, Беккет был “человеком без мотива”, погруженным в скуку. И поэтому неудивительно , что его первый роман “Мерфи” (1938) начинается с:

Солнце светило, не имея иного выхода, ни на что новое. Мерфи сидел в стороне, как будто был свободен, в укромном уголке в Вест-Бромптон. Здесь в течение, возможно, шести месяцев он ел, пил, спал и переодевался в клетке среднего размера с северо-западной стороны, откуда открывался непрерывный вид на клетки среднего размера с юго-восточной стороны….

В этом заключены все те зерна, из которых взошли более поздние работы Беккета : акцент на скуке и тщетности жизни, неверие в человеческую свободу, ощущение, что все мы заперты в клетках, — все это выражено с определенным сухим ирландским остроумием и обаянием, что говорит о человеке, который знает свое дело. разум. Мерфи ничего не делает и не видит причин для того, чтобы что-то делать. А Проститутка Челси, которой он делает предложение, настаивает на том, чтобы он устроился на работу,

и Мерфи становится санитаром в психиатрической лечебнице на окраине Лондона; там он чувствует себя совершенно счастливым среди людей, которые отказываются признавать реальность внешнего мира. Мерфи хотел бы сделать то же самое, но так и не добился этого. В конце концов, он погибает, когда взрывается его

газовая горелка, а друг развеивает его пепел по полу пивной. Язык ироничен и точен; сюжет намеренно абсурден — несколько ирландцев отправляются на поиски Мерфи. Но , несмотря на то, что книга комическая, Беккет очень четко говорит: “Жить? Наши слуги могут сделать это за нас”.

Теперь Беккет выработал свою собственную комическую манеру, которая состояла из серьезных и точных описаний тривиальных или абсурдных событий. (Дэймон Раньон был делать то же самое, делая ставки и хулиганов заявить о себе с разработать вежливости). Лежащее в основе этого предположение заключается в том, что жизнь нелепо: не обязательно неприятное или трагическое, но тем не менее довольно бессмысленно. Как и Камю, Беккет считает, что вселенная абсолютно безразлична к нам, и поэтому все наши эмоции абсурдны — они как-то разрозненны, как у человека, тщательно проводящего расческой по лысине, или у оперного певца, беззвучно открывающего и закрывающего рот. В этом также есть что -то от тяжеловесной точности полицейского, дающего показания эви. свидетель в суде: “Затем было замечено, что потерпевший возражал обвиняемому, который назвал его дворнягой и ударил по голове клюшкой для гольфа…” Методика разработана в Уотте. (1944), в котором с маниакальной серьезностью описывается и обсуждается ряд довольно бессмысленных событий. Уотт, еще один из Бездомные бродяги Беккета отправляются в путешествие к дому мистера Нотта, у которого он должен стать слугой. По дороге он ложится в канаву, и дама бросает в него камень… . Это похоже на совместную работу Кафки, Джеймса Джойса и Диккенса. Когда в конце книги Уотт уезжает на поезде, группа железнодорожников сидит и обсуждает ‘жизнь’. “А еще они говорят, что Бога нет”, - сказал мистер Кейс. Все трое от души посмеялись над этой экстравагантностью.

В приложении есть ничего не значащие фрагменты, и автор объясняет в сноске, что “только усталость и отвращение помешали включить их в саму книгу”.

РЕМЕСЛО РОМАНА

пределы

Что теперь ясно, так это то, что Беккет разделяет мнение Кафки о том, что жизнь - это своего рода кошмар. Но язык Кафки плоский и в выразительный. Беккет изобрел новый литературный прием — или, скорее, возродил старый диккенсовский прием подчеркивать абсурдность происходящего, описывая его с героической помпезностью. Но даже у Уотта этот прием начинает немного утомлять . Легче увидеть его точку зрения там, где действие более очевидно ужасно комичный, как у Мерфи. Читателю, случайно открывшему Уотта на середине, будет очень трудно понять , что Беккет пытался сделать, поскольку подробные описания незначительных моментов не кажутся само собой разумеющимися. Напряженность между манерой изложения и содержанием исчезает.

В книге Моллоя (опубликованной в 1951 году) оно полностью исчезло. Первая половина книги представляет собой бессвязный внутренний монолог умирающего мужчины в комнате его матери; он, кажется, не совсем понимает , как он туда попал и что он там делает. Нет никакой структуры конечно, никакой попытки рассказать историю; все намеренно двусмысленно и кошмарно. Вторая часть книги , похоже, рассказывается неким частным детективом по имени Моран, которому приказано (кем - неясно) отправиться на поиски Моллоя. Он отправляется в путь вместе со своим сыном. В этом путешествии есть что-то от сбивчивого сна, чего мы уже привыкли ожидать от Беккета. Он довольно подробно излагает свою убежденность в том, что жизнь бессмысленна. Он продолжает подтверждать это в двух продолжениях к “Моллой”, “Смерть Мэлоуна” и “Безымянный”, последняя из которых отличается от двух других в основном тем, что в ней нет абзацев и всего несколько окончаний. ‘Я не могу понять, чего они хотят, что я сделал им, что я сделал Богу, что Бог сделал нам, ничего, и мы ничего не сделали ему, вы ничего не можете ему сделать , он ничего не может нам сделать, мы невиновны”он невиновен, никто ни в чем не виноват…” и так далее. Книга заканчивается: ‘вы должны продолжать, я не могу продолжать, я буду продолжать’.

Что произошло между публикацией Моллоя и Смерть Мэлоуна заключается в том, что Беккет внезапно обрел известность благодаря постановке (в Париже) своей пьесы “В сопровождении Годо”. “В ожидании Годо” - самое забавное и эффектное изложение Беккетом своей главной идеи. В течение двух долгих актов двое его бродяг стоят под деревом, ведя нелепые разговоры и

развлекаются по-разному. И снова возникает внутреннее противоречие между содержанием и манерой поведения; “Бродяги” принадлежат к традициям комиков-сногсшибателей и произносят свои реплики с потрясающей искусственной энергией комиксов из мюзик-холла: “Кто из вас двоих воняет?’ ‘У него вонючее дыхание, а у меня вонючие ноги”. Поццо, “капиталистическая свинья”, который водит на веревке своего слугу Лаки, произносит речи, которые звучат как банальности политика:

Слезы в мире - это постоянное количество. На каждого, кто начинает плакать, где-то в другом месте кто-то перестает плакать. То же самое можно сказать и о смехе. (Он смеется.) Давайте не будем говорить плохо о нашем поколении, оно ничуть не несчастнее своих предшественников. (Молчание.) Давайте также не будем говорить о нем хорошо. (Молчание.) Давайте не будем говорить об этом вообще. (Молчание.) Это правда, что население увеличилось.

Но, пожалуй, самым эффектным эпизодом в пьесе является сцена , где хозяин приказывает Лакки “подумать”, и тот произносит бурный, бессвязный монолог, полный фрагментов из фило “Софи и теология” — буквально “сказка, рассказанная идиотом”.

Тем не менее, ожидание Годо слишком затянулось. Второй акт может лишь повторить последствия первого. Для Беккета это был важный момент , на который стоило обратить внимание: жизнь продолжается — и продолжается, и продолжается, и повторяется. Но мы сразу же видим художественную противоположность дикция, которая лежит в основе его творчества. Если мы хотим эффективно донести его точку зрения о бессмысленности и унылости жизни, то это должно быть сделано интересно и забавляющее образом, чтобы создать основной “эффект противовеса’. Он может вообразить, что было бы эффективнее сделать тему намеренно скучной, но это просто непонимание

правил искусства: что должны существовать две противоположные силы, которые под прямым углом порождают третью силу . Одна сила всегда иссякает.

И теперь Беккет в драматургии повторил ошибку, которую он уже допустил в романе. В следующей пьесе, “Эндшпиле”, два персонажа мрачно сидят в мусорных баках и обсуждают бессмысленность жизни в ожидании смерти. Даже название раскрывает странную склонность Беккета к просчетам.

оригинальное название было “Fin de Partie”, и наиболее удачным переводом было бы “Вечеринка окончена”; по сравнению с этим “Эндшпиль ” выглядит скучным, неэвокативным.

Любой, кто следил за развитием Беккета вплоть до “Эндшпиля”, мог предсказать, что вскоре он сам зайдет в тупик. Без внутреннего напряжения дальнейшее развитие было невозможно. Он сказал все, что должен был сказать, и ушел истощил свои ресурсы. Подобно маятнику, который остановился, его работа могла раскачиваться только по все меньшим и меньшим дугам. Как сказал один восхищенный комментатор: “Не следует недооценивать настойчивость этого автора в том, что он продолжает писать, когда, кажется , больше писать не о чем’.

“Тексты для ничего” начинаются предсказуемо: “Внезапно, нет, наконец-то, наконец-то, я больше не мог, я не мог продолжать”, - и далее в том же духе на протяжении семидесяти страниц. В “Как это происходит” нет полной остановки; персонаж по имени Пирн совершает что-то вроде путешествия по грязи и в конце концов оказывается лежащим в ней. В пьесе под названием Play есть три персонажа в банках, которые идентифицируются только как “Женщина Т”, “Женщина 2” и “Мужчина”, и все они смотрят перед собой и не могут общаться.

Для будущих поколений главный интерес Беккета, вероятно, будет заключаться в следующем. вполне возможно, что он

является высшим примером ошибочной художественной логики , доведенной до ложного завершения. Его работа исходит из предпосылки , что “близкое и далекое” несовместимы: что люди могут уловить проблески смысла — возможно, это иллюзия, — но обречены оставаться на этой бессмысленной липучке настоящего. “Далекое” остается присутствующим в виде отсылок к какому-то непостижимому Богу, но произведение превращается в затянувшуюся жалобу на бессмысленность “близкого”. Двумя самыми успешными произведениями Беккета остаются его первые романы, Мерфи и его первая пьеса “В ожидании Годо”. Тогда среднее беспросветность сгущается, как темнота, и работа, наконец, прекращается. стороны погрузились в молчание. Едва ли на мгновение раньше, чем нужно.

одиннадцать

Фантазия и новые направления

К концу 1918 год, Освальд Шпенглер опубликовал первый том упадка Запада, который утверждал, что Циви lisations рождается и умирает, точно, как живые организмы. Может показаться, что в этой книге изложен аналогичный тезис о романе. Она родилась в Испании в 1499 году — в год появления публичной описание “Ла Селестины” (известной в переводе с английского как “Испанская похабщина”) Фернандо де Рохас. В течение двух с половиной столетий оно росло медленно, как желудь, а затем, совершенно неожиданно, превратилось в полноценное дерево. Всего лишь столетие спустя оно уже проявляло признаки преждевременного старения. Со смертью Джеймса Джойса в 1941 году — почти ровно через двести лет после публикации Памела — многим критикам казалось, что она достигла конца своего жизненного цикла. На самом деле, со времен великих экспериментаторов — Пруста, Музиля - в ней не было заметного прогресса., Джойс. Несколько писателей продолжали экспериментировать: Сартр, Беккет, Ален Роб-Грийе, Гюнтер Грасс, Б. С. Джонсон, Томас Пинчон: но никогда так смело — или так успешно — как Джойс. Большинство самых известных романистов пост-джойсианской эпохи были традиционалистами, которые придерживались тех же основных правил, что и Джойс. Бальзак или Диккенс: Грэм Грин, Эвелин Во, Сол Беллоу, Бернард Маламуд, Исаак Башевис Зингер, Генрих Болл, Александр Солженицын.

Произошло еще одно интересное, но едва ли обнадеживающее

событие. Дефо, Ричардсон, Скотт, Диккенс - все они были ‘бестселлеры’, а также серьезные романисты. Не пытаясь создавать самонадеянные шедевры, они писали так хорошо, как только могли, и результат был приемлем для огромной аудитории audi действия. Но еще до появления “Уэверли” в 1814 году произошло зловещее событие: появились писатели-халтурщики

создание дешевых подражаний романам ужасов Монка Льюис и Энн Рэдклифф. Поэтесса Шелли написала пару романов; Бальзак начал свою карьеру с полудюжины. К середине девятого В девятнадцатом веке “ужасные пенни” были самой читаемой художественной литературой в Англии (в Америке их называли “дешевыми романами’). Публикуемые еженедельно, они были совершенно лишены литературных достоинств — наименьший общий знаменатель, намеренно искаженная форма того, что делали более серьезные романисты. Большинство из этих писак так и не стали известны широкой публике по именам. (Титульный лист будет выглядеть примерно так: проклятие Девы, автором Кубка гор.) Но в XX екс туры рубить начал конкурировать с серьезными писатель для насе larity. В конце концов, “бестселлеры” стали самостоятельным литературным жанром. Любопытным следствием этого является то, что теперь у нас есть два типа писателей, у которых, кажется, мало общего, за исключением того, что они оба используют слова. Список самых важных романов восемнадцатого и девятнадцатого веков также был бы списком их бестселлеров. В двадцатом веке в списках бестселлеров появилось несколько “важных” романов , и наоборот. Имена большинства бестселлеров начала двадцатого века сейчас так же забыты, как и имена авторов ” страшилищ за копейки”, и вполне вероятно, что сегодняшние бестселлеры будут забыты через пятьдесят лет. Я не утверждаю, что все самое

лучшее писатели-продавцы - это коммерческие халтурщики; единственное, что в настоящее время существует пропасть между “популярными” и “серьезными” романистами, и лишь немногие писатели смогли преодолеть ее. Все это еще больше омрачает перспективы серьезного романа.

Однако в 1960-х и начале 70-х годов произошло одно интересное изменение во вкусах читателей: возродился интерес к фэнтези. Джордж Макдональд, Г. Ф. Лавкрафт, Э. Р. Эдисон, К. С. Льюис, Дэвид Линдси: все они теперь легко доступны в мягкой обложке. Книги Толкина “Властелин колец”, популярный лишь у немногих энтузиастов в течение десяти лет после своего первого появления в 1950-х годах, остается бестселлером на протяжении десяти и более лет. Научная фантастика, которая когда -то была исключительно отраслью дешевых журналов, стала настолько культовой , что в большинстве крупных городов ей посвящены целые магазины. Истории ужасов и “готические” рассказы также выпускаются в мягкой обложке; практикуйте-209

практически каждый полузабытый писатель, упомянутый в книге Лавкрафта Сверхъестественный хоррор в литературе возродился, многие из них после столетия забвения. Все это происходит параллельно с общим возрождением интереса к магии, мистицизму и оккультизму, которое началось в начале 1960-х годов и которое все еще не проявляет никаких признаков ослабления пятнадцать лет спустя.

Очевидное объяснение заключается в том, что это движение за эскапизм, за бегство от тревожных и жестоких реалий нашего мира. Но мы уже отмечали, что эскапизм может быть совершенно ложной концепцией. Читатели “Памелы, Джулии и Вертера ” не просто “убегали”; они отправлялись в одно из самых захватывающих путешествий, когда-либо совершавшихся человеческим воображением. тион. “Первые романтики” — Гете, Шиллер, Вордсворт, Руссо, Жан Поль — чувствовали, что человеческий дух находится на пороге нового прорыва. Но к концу столетия надежда испарилась, часто подрываемая жалостью к себе и потакающим своим желаниям пессимизмом. Кроме того, наука добивалась заметных успехов, и большинство ученых твердо верили , что однажды Вселенная будет полностью объяснена в терминах физических законов. Воображение вынуждено было защищаться; большинство серьезных людей рассматривали его как способность избегать реальности и

изобретать ложь.

Ранее я отмечал, что “иерархия ценностей” Абрахама Маслоу применима как к обществам, так и к отдельным людям. Самые примитивные общества озабочены исключительно выживанием; как только это достигнуто, они начинают заботиться о безопасности и территории. Как только общество достигает определенного уровня развития, оно вступает в стадию сексуального романтизма. Именно здесь мы находим европейскую цивилизацию времен появления романа. (“Испанская похабщина” - это своего рода трагедия Ромео и Джульетты.) Два с половиной столетия спустя, когда появилась Памела, роман все еще находился на сексуально-романтической стадии . За пятьдесят лет роман изменился до неузнаваемости. Поэт-байроник погрозил кулаком небесам и заявил, что человек в основе своей подобен богу. Но его корни все же лежат в сексуальном романтизме (который, как правило , пессимистичен по своей природе — большинство великих любовных историй в мире заканчиваются трагедией). Характерно, что Гете утверждал, что ” вечная женственность” влечет нас ввысь и дальше. Ему было трудно

понимать удовлетворение в чем угодно, только не в сексуальном плане. Итак , “первый романтизм” потерпел крах в отчаянии “трагического поколения” 1890-х годов.

В девятнадцатом веке мир не был готов к романтизму с его верой в новый прорыв человеческого духа. Кроме того, большинство членов общества все еще находились на нижней ступени “иерархии потребностей”; в то время как Гете писал вторую часть “Фауста”, Берк и Хэйр, эдинбургские похитители тел, убивали бродяг и проституток ради нескольких гиней, которые медицинская школа платила за трупы. Даже поэты и художники жили под постоянной угрозой голодной смерти, а уровень смертности был высок. Факты повседневной жизни, казалось, категорически противоречили представлению о том, что человек эволюционирует в нечто более похожее на бога.

Ко второму десятилетию двадцатого века факты уже не были такими противоречивыми — во многом благодаря развитию научных технологий. Большинство людей в цивилизованных странах были более защищены, чем когда-либо прежде, а их дети могли получить высшее образование. Это означало , что большинство людей были в состоянии — при желании — исследовать область воображения. У любого, кто был способен мечтать наяву, были под рукой средства: в романе, на сцене, на мерцающем экране, по радио. Романы, подобные роману Драйзера “Американская трагедия”, “Главная улица” и “Бэббит” Синклера Льюиса знаменательны тем, что отражают общество в целом, достигшее уровня самоуважения, соответствующего иерархии Маслоу. И в наши дни роман о социальных проблемах или политике продается с такой же вероятностью, как и роман о любви, сексе или насилии. После Второй мировой войны, Америка возглавила мировую тенденцию к созданию политических бестселлеров: такие романы, как “Вся королевская рать” Роберта Пенна Уоррена, “Алан” “Совет и согласие” Друри; такие научно-популярные произведения, как “Дэвид” “Одинокая толпа” Рисмана, “Богатство” Дж. К. Гэлбрейта Общество, или различные книги на тему “Как стать президентом”. “Человек в обществе”, “человек с чувством собственного достоинства” - тема романов Дж. П. Сноу и Джеймса Гулда Гоззенса; их герои заседают в комитетах и обсуждают вопросы общественного благосостояния. Вам нужно только попытаться представить

Гомера или Вергилия — или даже содрогнуться от ужаса Спир — пишущий об административных проблемах в

генерал, чтобы осознать огромную ментальную пропасть, которая существует между их обществом и нашим.

Значение всего этого не просто в том, что “политик” стал героем, но и в том, что читатели, которые превратили эти книги в бестселлеры, сами были “людьми в обществе”, способными “идентифицировать себя” с членами комитетов и администраторами. К тому времени, когда в конце сороковых годов появился политический бестселлер, тенденция была очевидна уже четверть века; два поколения были одержимы политикой. Даже такой убежденный романтик, как Томас Манн, мог бы заявить, что “в наше время судьба человека предстает в политических терминах’.

Все это, по-видимому, наводит на мысль о том, что к середине двадцатого века общество в целом — или, по крайней мере, значительная его часть — достигло уровня самооценки Маслоу, что, в свою очередь, говорит о том, что стадия самоактуализации, возможно, не за горами. Возвращение к романтизму и мистицизму может быть чем-то большим, чем просто “эскапистская” реакция; на этот раз это может стать следующим шагом вперед.

Таким образом, вполне возможно, что будущие поколения будут воспринимать публикацию “Властелина колец” (1954-1966) как один из культурных переломных моментов двадцатого века. В Англии это был период ‘разгневанных молодых людей’. В университетах В Европе и Америке логический позитивизм все еще доминировал на философских факультетах. Ожидалось, что все писатели будут “преданы своему делу’. Это трехтомное фэнтези, в котором люди и хоббиты, эльфы и гномы живут бок о бок, казалось неуместной причудой, частью “причуды Дона’. Автор , по—видимому, был настолько убежден в ограниченности своей привлекательности, что даже не потрудился зарегистрировать авторские права в Америке, что оказалось затруднительным десять лет спустя, когда книга внезапно стала бестселлером в университетских городках.

Дж. Р. Р. Толкин был профессором Оксфорда, который не любил двадцатый век и с ностальгией оглядывался на прошлое. Средние

века. В эссе, посвященном “Волшебным сказкам”, он страстно выступал против представления о том, что волшебные истории - это ‘эскапизм’. ‘Идея о том, что автомобили более “живые”, чем, скажем, кентавры или драконы, любопытна; то, что они более “настоящие”, чем, скажем, лошади, трогательно абсурдно”.

Таким образом, “Властелин колец” соответствует основным требованиям , предъявляемым к “серьезному роману”; это четкое выражение ценностей писателя. А как насчет другого существенного элемента: какие ценности не нравятся писателю? Это, по сути, тоже присутствует. Злодей Саурон, с его жаждой абсолютной власти, звучит достаточно убедительно. очень похоже на современного диктатора, чтобы придать роману угрожающий оттенок срочности. Таким образом, Толкин избежал главной ловушки фантаста: неспособности представить “альтернативный мир”, ‘далекий’ без ‘близкого’.

В результате чисто как роман “Властелин колец ” должен рассматриваться как одно из самых успешных произведений искусства двадцатого века. Это объясняется не только тем, что долгое путешествие Фродо из Графства в Мордор отличается необычайной изобретательностью, но и тем, что Толкин смог с такой убежденностью изложить свои собственные ценности . Если мы сравним это с “Когда я умирал” Фолкнера — еще одной историей о путешествии, — то сразу увидим эссенскую существенная разница: Фолкнер — еще один романтик — может только намекать на свои ценности, в то время как он показывает нам суровый и материалистичный современный мир. Толкин может посвятить все свое внимание созданию мира, который он предпочитает; мир, который он ненавидит, угрожающе нависает на заднем плане; но он, очевидно, предпочитает писать об уютном домашнем уюте графства или волшебном мире

Лотлориэна, а не о тлеющих кучах шлака Мордора. Фолкнер был вынужден провести всю свою жизнь, описывая отвалы шлака.

У “Властелина колец” есть свои недостатки. Я несколько раз читал его вслух своим детям; при втором чтении сентиментальные обыденность стала угнетающей, а мнимо-героические речи - скучными. Но размах и жизненная сила по-прежнему захватывали дух. Это важно. странно, что произведение с таким богатым воображением было создано в то время, когда критики годами говорили о “конце романа”. Если Джойс загнал роман в тупик , Толкин нашел свой собственный способ выйти из него. И в самом деле, сам Джойс нащупывал что—то вроде “Властелина колец” в “Поминках по Финнегану”: вневременное царство мифов - или то, что Юнг назвал бы “архетипами”.

В то время, когда Толкин писал “Властелина колец”, другой писатель также исследовал творческие возможности чистого фэнтези. Мервин Пик был художником, который также нашел

современный деспотичный мир. (В конце концов, это свело его с ума.) Первый том его трилогии о Титусе, “Титус Гроан”, вышел в 1946 году, второй - “Горменгаст” - в 1950-м, третий, “Титус один”, в 1958-м. 1959. По сравнению с горами и широкими реками Толкиена замок, в котором разворачивается действие большей части трилогии, производит гнетущее впечатление; но хотя замок Горменгаст может показаться душным, он по -своему так же реален, как и огромные воображаемые тюрьмы художника Пиранези. Герой Титус находит свой дом душным, но когда он, наконец, сбегает из него, внешний мир становится не менее угрожающим, с теми же отголосками тоталитаризма, которые мы наблюдали во “Властелине колец”.* Трилогия “Титус” отражает У Пика тоже есть ощущение, что он попал в ловушку; но, опять же, он устанавливает свою собственную реальность, свое собственное представление о ценностях с авторитетом, который , казалось, был утрачен романистом двадцатого века.

Тем не менее, хотя фантазия может быть идеальным средством для высвобождения силы воображения, она также имеет свои собственные ограничения. ции. Лучше всего это можно увидеть,

обратившись к творчеству шотландского романиста Дэвида Линдсея.

На самом деле Линдсей родился в Лондоне в 1878 году, хотя большую часть своей юности он провел в Шотландии, и горная местность, очевидно, послужила источником вдохновения для многих пейзажей его главной работы “Путешествие к Арктуру”. Линдси получил стипендию для обучения в университете, но его бабушка настояла, чтобы он занялся бизнесом - стал страховым брокером в Сити. Он был достаточно добросовестным, чтобы стать успешным бизнесменом, но всегда ненавидел такую жизнь. Он читал Ницше и Шопенгауэра, слушал Бетховен, бродил по Горной местности и мечтал о свободе. В возрасте тридцати восьми лет он женился на девушке, которая была на восемнадцать лет моложе его, и решил отказаться от страхования, чтобы стать писателем. Благодаря “золотому рукопожатию” от Lloyds они смогли переехать в Корнуолл, и Линдси написал книгу “Путешествие к Арктуру”, которая была опубликована в 1920 году. Она должна была сделать его знаменитым, но на самом деле ее либо критиковали, либо игнорировали. Второй

* Толкин однажды сказал мне — в письме — что у него не было символических намерений во “Властелине колец”; назгулы не должны были быть протонаци. Но для того, кто начал писать книгу в 1937 году, параллель должна была присутствовать, пусть и неосознанно.

роман “Женщина с привидениями” появился в 1922 году и был просто проигнорирован. Таким же был и Сфинкс, появившийся годом позже. После этого, Линдси начала испытывать трудности с поиском издателей. Книга “Тор дьявола”, которую он считал своим шедевром, наконец появилась в 1932 году, но встретила

еще более суровое молчание. За всю свою жизнь он больше ничего не опубликовал. Его жена содержала семью, управляя пансионом в Хоуве; Линдсей становился все более подавленным и озлобленным; он умер, полностью забытый, в 1947 году.

“Арктур” — величайшее художественное произведение двадцатого века, возможно, во всей литературе. Тогда почему же с этим было покончено? Современники Линдсея смотрели на это сквозь пальцы? Потому что, несмотря на свою гениальность, Линдсей был неуклюжим дилетантским писателем. (Хотя бы по этой причине его романы следует изучать в каждом творческом коллективе). Писательский курс; начинающим любителям будет приятно узнать, что совершенно некомпетентный писатель все еще может создавать великие произведения.) Уровень его стиля редко поднимается выше уровня второсортного журналиста автора журналов. Хозяин, взиравший на него с ленивым любопытством, встал, и они обменялись обычными приветствиями. Указав гостю на мягкое кресло перед камином, южноамериканский торговец снова опустился в свое собственное. Мы сразу видим, в чем дело. Писатель должен доставить читателя из пункта А в пункт Б, как поезд, и он должен описать, что добавить, а что опустить. Линдси похожа на поезд, который останавливается на каждой станции, независимо от того, хочет кто-то сесть или нет.

Действие первых глав “Арктура” разворачивается на земле; затем героя отправляют на космическом корабле к звезде Арктур. С того момента, как Маскалл приземляется на Арктуре, стиль перестает иметь значение. (Беглый взгляд на любую часть книги покажет, что на самом деле она не стала лучше; но Линдси настолько полностью завладела читателем , что это перестало быть заметным.)

Создавать воображаемые пейзажи и воображаемые события кажется простым делом; чтобы понять, насколько это сложно, достаточно попробовать и потратить на это всего пять минут. Воображение быстро утомляется. Линдси на протяжении более двухсот страниц демонстрирует невероятный и неослабевающий уровень изобретательности. Здесь нет динозавров или пучеглазых монстров; только странные пейзажи, странные существа и общее навязчивое ощущение необычности. Цель Линдси - показать

объясните его ощущение, что вселенная, в которой мы живем, в какой—то мере фальшива и иллюзорна — фактически, это “пещера иллюзий”, но за ней скрывается реальная вселенная. Мир, в котором мы живем, является основой ментально тривиальный, мелкий и довольно легкомысленный; но мы улавливаем проблески другой формы реальности в возвышенных вещах: горе долины, леса, обширные ландшафты. ‘Я должен, прежде чем умру, найти какой -нибудь способ выразить то главное, что есть во мне… само дыхание жизни, яростное и приходящее издалека, привносящее в человеческую жизнь необъятность и пугающую бесстрастную силу нечеловеческих явлений’. Это не Линдси, а Бертран Рассел; но это бывший подчеркивает суть работы Линдси. Люди боятся этой нечеловеческой силы; они хотят комфорта, уюта, маленьких удовольствий, которые не слишком требовательны. Человеческая душа содержит элемент, связанный с возвышенным миром нематериального человек — отсюда и любовь к науке, математике, философии, музыке, — но постоянно испытывает искушение забыть об этом и погрязнуть в тривиальном. Весь разнообразный мир Арктура, странные пейзажи, через которые проходит Маскалл в своем стремлении к абсолюту, кажутся проблесками более глубокой реальности, и все это оказывается иллюзиями дьявола, “Кристалмена”, духа тривиальности и удовольствия.

Когда Линдсей закончил “Арктура”, он, должно быть, знал , что написал одну из величайших книг двадцатого века. Он убедил себя, что ему безразлично признание; тем не менее, полное отсутствие интереса, должно быть , стало для него шоком.

И теперь он столкнулся с основной проблемой фантаста; с проблемой, с которой столкнется Толкин, закончив “Властелина колец”. Как он мог жить дальше? Его целью было противопоставить “тривиальность повседневности” миру возвышенного, который видят мистики. Арктур делает это так потрясающе важно то, что, кажется, в этом нет ничего недосказанного.

Линдси выбрал единственно возможное направление: он вернулся ” на землю”, хотя и чувствовал себя там совершенно не в своей тарелке. И хотя “Женщина с привидениями” более неуклюжа , чем “Арктур”, в своем роде она почти столь же успешна. Линдси снова понадобились символы для его ‘двух миров’, двух стандартов ценности. Он делает оригинальный выбор. Героиня,

Изабель Ломент посещает старинный елизаветинский особняк и, исследуя его в одиночку, находит лестничный пролет, ведущий на верхний этаж. Та часть дома, в которой она находится, очевидно , на сотни лет старше остальных, а пейзаж за окном это не тот пейзаж, который она могла видеть снизу; она попала в другое измерение и переместилась назад во времени. На этом странном верхнем этаже она встречает своего хозяина, Генри Джаджа. Но они - два разных человека, которые знают о “других сферах” сознания и больше не скованы жесткими социальными условностями. Они понимают, что любят друг друга. Однако, когда они возвращаются в нижнюю часть дома, все воспоминания о верхнем этаже исчезают, и они едва ли привлекают друг друга. Точно так же мистик, возвращаясь к обычному сознанию, уже не может вспомнить, почему ему захотелось крикнуть: “Конечно’.

Но, несмотря на этот превосходный образ, Линдси понятия не имел, что делать с сюжетом и персонажами. Главная проблема заключалась в его пессимизме. В “Арктуре” он настаивал на том, что “этот” мир ложен сверху донизу, и что мир реальности и возвышенности невыразим. Его неприятие “этого мира” было настолько тотальным, что он не оставлял себе места для маневра. Единственный способ, которым он может найти пространство для маневра в “Женщине с привидениями”, - это отступить на несколько шагов. Теперь мир ложных ценностей - это социальный мир, а реальный мир кажется идеализированной версией средневековой Англии. Читатель ловит себя на том, что надеется , что Линдси позволит своим главным героям вылезти из окон и исследовать этот увлекательный мир прошлого; но когда они делают это в конце, то сталкиваются лишь с трагедией: подразумевается, что реальный мир слишком жесток для людей.

Что теперь ясно — и что можно было бы заключить из стиля

“Арктура”, — так это то, что автор - довольно чопорный и правильный человек, который никогда не мог избежать некоторой неловкости и смущения в своих социальных отношениях. Когда Изабель смотрит на себя в зеркало на верхнем этаже и поражается своему отражению: “Дело было не столько в том, что она стала красивее, сколько в том, что ее лицо приобрело другой характер. Выражение его лица было глубоким, суровым, сдержанным, но в то же время все смягчалось и делалось притягательным благодаря всепроникающему присутствию сексуального

сладость…” Другими словами, это она сама, какой она могла бы стать, если бы смогла достичь самореализации, полного самовыражения своих потенциальных возможностей. ‘…Было даже немного ужасно думать, что это была она сама, и все же она знала, что это правда” - такова тема Д. Х. Лоуренса: социальная жизнь искажает нас и препятствует самореализации; но он решил бы проблему, отправив затащить дочь викария в постель к цыгану. Линдси находит секс не менее заманчивым (когда, наконец, признается в этом), но он знает, что ответ не так прост.

В “Сфинксе” он все еще ищет образ, который выразил бы это ощущение двух миров ценностей, которые кажутся противоречивыми. На этот раз он выбирает мир грез, чтобы символизировать лежащую в его основе реальность. Его герой Николас Кэбот - молодой житель Вентора, который снимает квартиру в пригородном доме, полном хорошеньких девушек. Он занимается усовершенствованием устройства, которое будет записывать сны. Суть романа заключается в его отношениях с различными женщинами, в частности, с композитором Лором и привлекательной вдовой Селией. У Лора есть способности к написанию великолепной музыки — музыки, отражающей реальный мир, — но он вынужден писать слащавые салонные произведения за деньги. Линдси заинтригована проблемой художника, который раскупается. “Сфинкс”, фигурирующий в названии, - это богиня снов, и ее загадка такова: “Почему мы живы?’ “Машина снов”, по—видимому, раскрывает, что мир снов является общим для всех людей - коллективное бессознательное Юнга. Сны Николаса раскрывают его знания. это свидетельствует о том, что Лор попал в ловушку и нуждается в помощи. Однако в

реальной жизни она не вызывает у него сильного влечения. В конце книги Лор совершает самоубийство, утопившись. В записи сна другого персонажа видно, как Николас и Лор уезжают верхом. Когда они заходят в комнату Николаса, то находят его мертвым.

Опять же, тема Линдси заключается в том, что жизнь, которой мы живем в каждом повседневный мир - это кривое зеркало; вот почему жизнь такая беспорядочная и неудовлетворительная. Но есть и другая реальность, которая является истинным зеркалом; если мы хотим познать себя такими, какие мы есть на самом деле, мы должны искать эту реальность….

Следующий роман Линдси, “Фиолетовое яблоко”, так и не был опубликован. лишера при его жизни (и только сейчас публикуется в Америке вместе с незаконченным фрагментом “Ведьма”).

ФЭНТЕЗИ И НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Теперь мы знаем Линдси достаточно, чтобы понимать, что его роман будет о “нереальности”, навязанной нам “тривиальностью повседневной жизни”, и что ему понадобится новый символ для мира реальности. В “Фиолетовом яблоке” символом являются два крошечных яблочка, выросших (по-видимому) из двух зернышек первоначального яблока добра и зла, съеденного Адамом и Евой. Герой пользуется успехом известный драматург из Вест-Энда (опять же, серьезный художник , который разошелся во мнениях), помолвленный с девушкой по имени Грейс. Его не очень привлекает порочная, довольно озорная девушка по имени Хейди, помолвленная с его лучшим другом. Но когда Хейди и Энтони едят яблоки с древа познания, они, как и Изабель и Генри Джадж, понимают, что они родственные души. Когда он смотрит на свою невесту Грейс, он находит ее невыносимой, потому что ее глаза могут - только общаться с его ужасающей, земной, смертной натурой, которая была подобна приглашению разделить с ним

общий гроб… .’ Несмотря на неуклюжий стиль, это странное, тревожащее произведение, хотя, как и в “Женщине с привидениями” и “Сфинксе”, в нем не удается достичь удовлетворительного завершения.

“Тор дьявола” - самый амбициозный и самый плохо написанный роман Линдси. Действие происходит на великолепной, но безрадостной земле Дартмур. Линдси, похоже, склоняется к странному, языческому сексуальному мистицизму. Он ненавидит современный мир и все, что с ним связано, с неистовой силой. (То же самое отвращение побудило Г. Ф. Лавкрафта создавать свои рассказы о чудовищных ужасах, а также опасно приблизило его к разновидности фашизма, основанной на его отвращении к евреям, неграм и латиноамериканцам.) Он мечтает о пришествии нового мессии или аватара, который уведет мир от деградирующего материализма. Героиня романа, Ингрид, наконец осознает, что ей суждено стать матерью аватара; она является воплощением Великого Мама. Длинный, запутанный сюжет повествует о волшебном камне, разбитом на две части; соединение их двух половинок высвободит огромные первобытные силы и положит начало новой эре. Когда две половинки, наконец, соединяются, они превращаются в звезды; Ингрид и герой, Солтфлит, понимают, что им суждено создать “аватар”, и роман заканчивается громом вагнеровской прозы.

Понятно, что Линдси была измотана после этих усилий,

и обескуражен ее полным провалом. Оставшиеся пятнадцать лет своей жизни он потратил на написание еще одной малоизвестной версии книги под названием “Ведьма”; он переписывал ее столько раз , что неясно, завершена рукопись или нет. Героиней книги является Урда, богиня земли. Линдсей, похоже , наконец-то решил, что ему предстоит решить самую сложную задачу: описать тот возвышенный мир реальности, который существует за пределами нашего мира. Это царство за пределами смерти, которое также является (в некотором роде) царством музыки. Герой, Рагнар, попадает в это царство после посещения дома Урды — символа Линдси , соединяющего два мира, такого как машина снов, две половинки волшебного камня и т.д., — и книга

переносит в странное царство символизма и мистической метафизики. Линдси делает все возможное, чтобы сделать прозу максимально приближенной к музыке.

Вполне возможно, что в один прекрасный день Ведьма будет считаться Это величайший шедевр Линдси, но одно можно сказать наверняка: только самым преданным поклонникам Линдси удастся дочитать ее до конца.

В романах Дэвида Линдсея мы видим борьбу гениального человека за выражение ценностей, которые по своей сути являются мистическими. И все же было бы справедливо сказать, что все ценности в конечном счете мистичны, и что, следовательно, Линдсей всего лишь стремился реализовать фундаментальные возможности романа в целом. Он терпит неудачу по той же причине, по которой потерпел неудачу Фолкнер: потому что его творчество должно было отражать повседневный мир, а его настоящие интересы лежали в другом месте. Однако ни у одного другого романиста нет возможности так подробно изучить процессы творчества. Как и все крупные художники, Линдси отвергает мир, в котором живет. (Если бы они этого не делали, то не пытались бы “воссоздать его в соответствии с желанием сердца” в своей работе.) Его проблема заключалась в том, чтобы найти набор символов — “объективных корреляторов” — для выражения мира, который его интересовал . Неуклюжесть его техники на самом деле позволяет нам оценить мастерство и смелость воображения, с которыми он подходил к решению проблем.

Из изучения творчества Линдси ясно вытекает одна вещь. работа; фантазия - это не другое название для свободно развивающегося воображения. тион. Это высокодисциплинированный факультет, который использует воображение для

исследуйте идеи, и ее законы столь же строги, как законы математики. математика. Впрочем, это относится и к роману в

целом; это относится как к Клариссе, так и к Замку Отранто, к Гордости и Такое же предубеждение, как и к “Франкенштейну” Мэри Шелли. Именно из-за того, что в романе начали упускать из виду эту фундаментальную истину , он начал терять свой диапазон и гибкость.

Линдси понимала эту цель: расширить возможности человека посредством мысленных экспериментов. Вот почему, несмотря на свои технические недостатки, в один прекрасный день он, возможно, будет признан одним из самых значительных писателей двадцатого века.

двенадцать

Выводы

На этих последних страницах я намерен изложить некоторые личные взгляды и выводы по поводу романа. Но прежде всего позвольте мне кратко изложить основные идеи этой книги.

Роман - это попытка создать зеркало, в котором писатель сможет увидеть свое собственное лицо. По сути , это попытка самосозидания. ‘Описывать действительность’ и ‘говорить правду” — это лишь второстепенные цели, верительные грамоты романиста - его право требовать внимания читателя. Его истинная цель - понять себя, осознать свою собственную цель и, делая это, дать читателю возможность понять себя и осознать свою собственную цель. Это не значит, что целью романиста в конечном счете не является “истина”; но эта истина может быть достигнута только путем все более четкого определения образа самого себя.

Это означает, что цель искусства - показать в зеркале не природу, а ваше собственное лицо. И не ваше повседневное лицо, а “лицо за вашим лицом”, ваше высшее лицо.

Шекспир также не уточнил, какое именно зеркало он имел в виду. Существуют плоские зеркала, которые просто отражают то, что находится перед ними, и поэтому немногим лучше , чем обычная пара глаз. Есть выпуклые зеркала, которые покажут вам только ваше собственное лицо, сильно искаженное, как у быка лягушка. Они достойны восхищения, если вы хотите рассмотреть свои

морщины и мешки под глазами. Но вряд ли их можно назвать правдивыми.

Кроме того, существуют выпуклые зеркала, подобные некоторым зеркалам заднего вида. У них есть одно огромное преимущество: в своих узких рамках они могут отражать обширную область действительности. У них ‘широкий угол’ отражения. А цель писателя - быть широкоугольным.

выводы

зеркало — или, если вы предпочитаете фотографическую метафору, широкоугольный объектив.

Цель этого широкоугольного объектива, или зеркала, - не просто показать мир более правдиво, но и дать читателю почувствовать свою свободу. Эйнштейн отмечает, что городские жители по выходным отправляются в горы, потому что широкие виды дают им ощущение свободы. Это именно то, что пытается сделать писатель. Для каждого из нас свобода находится на другом конце лабиринта — как в тех головоломках из детских газет, где нужно провести непрерывную линию через лабиринт изгибов загадок. Свобода одинакова для всех людей, но лабиринт внутри каждого из нас разный. Цель писателя - достичь свободы в конце своего собственного лабиринта.

Что касается “правил” — приемов стиля, структуры и описания персонажей, — то это то, что писатель усваивает по ходу дела или узнает, читая чужие романы. В принципе, есть только одно правило: избегать тупиков. Большинство писателей, оказавшихся

в тупике, — от Флобера до Беккет — сделали это потому, что слишком сильно верили в художественную интуицию и слишком мало - в мысль. Прежде всего, для писателя важно понять основные цели, замыслы и методы романа, а не просто понять , что Ричардсон пытался сделать, и как он это сделал, или что Лоуренс пытался это сделать, и как он это сделал, но какие цели и методы были общими у Ричардсона и Лоуренса. Это не так сложно, как кажется; это просто зависит от понимания в этом и заключается основная цель Ричардсона и Лоуренса, то есть то, как каждый из них воспринимал свою свободу. Это представление о свободе определяет все остальное в романе.

И, наконец, роман не задуман как замкнутый мир. По сути, это мысленный эксперимент, своего рода имитация реального опыта. Если вы хотите решить сложную задачу, возьмите лист бумаги и карандаш. Если вы хотите решить сложную личную проблему, то вряд ли можно придумать что-то лучшее, чем написать об этом роман. Для всех великих романистов писательство было средством усвоения опыта. Или— если использовать другую метафору, научный инструмент, подобный микроскопу или телескопу, предназначенный для увеличения возможностей нашего довольно

ограниченные способности. В конечном счете, вероятно, было бы справедливо сказать , что роман посвящен образованию, что его целью является образование — как автора, так и читателя.

В ходе написания этой книги я старался ограничиться рамками романа и избегать общих идей. Но иногда общие идеи всплывали довольно близко к поверхности, и на этих последних страницах, я думаю, им можно позволить проявиться.

На последних страницах “Незнакомца” Камю выразил свое самое глубокое понимание: признание Мерсо о том, что “я был счастлив и остаюсь счастливым до сих пор”. Каждый испытывал это ощущение: некое внутреннее напряжение, момент, когда Пруст “перестает чувствовать себя посредственным, случайным, смертным”, внезапное осознание Степным волком существования Моцарта и звезд.

В этом есть элемент парадокса. Если Мерсо был действительно счастлив, когда тупо смотрел в окно, то почему он не осознавал, что счастлив? Возможно ли быть счастливым , не осознавая этого?

Очевидно, да. Мы всегда оглядываемся на какое-то прошедшее время и вдруг думаем: “Это было счастливое время…”, хотя мы не особенно осознавали это, когда это происходило.

Что происходит, так это то, что эти яркие моменты внезапно сосредотачивают наше внимание на счастье, как небольшой поворот в настройке вращающееся колесо бинокля позволяет сделать изображение более четким и ясным. Степной волк знал о существовании “Моцарта и звезд ” еще до того, как выпил бокал вина; вино заставило его осознать это.

Это приводит к интересному открытию, что большинство наших ценностей — то, что мы любим, — большую часть времени скрыты, словно в тумане. У каждого из нас есть, по крайней мере, несколько сотен причин для счастья, начиная с того, что мы живы. Мы ценим наши дома, нашу безопасность, наши семьи, наше имущество; и все же, за исключением редких моментов внезапного восторга — того, что Маслоу называл пиком счастья. переживания — эти ценности остаются за порогом сознания. Даже полностью удовлетворенный человек позволяет проявиться в сознании лишь небольшому проценту своих ценностей. Если бы вы спросили его, почему он доволен, он мог бы привести дюжину личных причин, но ему бы и в голову не пришло приводить какие-либо другие.

РЕМЕСЛО РОМАНА

выводы

225

224

безличная причина: “Потому что существовал Моцарт”, “Потому что листья под дождем кажутся блестящими”. Только если в момент сильного счастья возможно, ему довелось услышать

несколько тактов Моцарта или увидеть мокрый лист под дождем, и он вдруг понял, что это тоже входит в число его ‘ценностей’.

На самом деле поэты и мистики признают, что многие “безличные” вещи являются для них причинами счастья: например,, Руперт Брук посвятил длинное стихотворение “Великий любовник’ перечислению десятков из них. И, как ни странно, романисты обладают способностью заставлять “скрытые ценности” вспыхивать в сознании подобно падающим звездам. Мы уже касались этого в этой статье. ругающаяся Памела: Ричардсон обнаружил, что обычным людям нравится читать об обычных людях, таких же, как они сами, потому что это улучшает их восприятие самих себя, и на мгновение они перестают чувствовать себя “посредственными, случайными, смертными’. Просто стимулируя процесс саморефлексии, роман может вызвать легкое и продолжительное состояние наивысшего переживания. Это означает, что, в некотором смысле, нет темы, неподходящей для романа. Даже тотальный нигилизм поздних романов Беккета может принести некоторое удовлетворение тому, кто считает, что жизнь совершенно бесполезна.

Но главная проблема человеческого сознания связана с “роботом”, механической частью нас самих. Будучи очень сложными существами, мы должны уметь выполнять огромное количество действий механически - от дыхания до вождения автомобиля и разговора на иностранном языке языки. На самом деле наш “робот” выполняет самые сложные задачи гораздо лучше, чем мы можем сделать это “сознательно’. Я очень плохо печатал , когда учился печатать на машинке; теперь мои пальцы делают это автоматически, и мне нужно думать только о том, что я на самом деле собираюсь сказать. Если бы я попытался думать о своих пальцах, когда печатаю, я бы снова сделал это плохо.

Когда я закончу свою дневную работу, я включу телевизионные новости и налью себе бокал вина, а после этого послушаю музыку. Все это послужит сигналом для моего робота сменить работу и позволить “настоящему мне” снова взять верх . Вино поможет расслабиться. Но если я слишком сложно и я неисправимый, навязчивости работник—я буду сидеть в моем кресле, чувствуя смутное Дис удовлетворен, не нравится музыка, интересно, если есть

что-нибудь интересное показывают по телевизору или мне стоит

почитать книгу… . Случилось так, что мой робот все еще на дежурстве. Он обычно берет на себя управление, когда я устаю, точно так же, как термостат включает систему центрального отопления, когда температура опускается ниже определенного уровня. Таким образом, хотя кажется, что “я” смотрю своими глазами и слушаю ушами, на самом деле большую часть времени видит и слышит робот. Иногда, Я могу забыть о том, что делал всего несколько минут назад, — задаться вопросом, закрыл ли я гараж или убрал газонокосилку, — потому что это сделал робот, а не “я”.

Иногда этот робот может быть чрезвычайно опасен по причине, которую я должен вкратце объяснить. Когда я делаю что-то с интересом или удовольствием, это заряжает мои жизненно важные аккумуляторы, точно так же, как заряжаются аккумуляторы автомобиля, когда вы ведете его. Когда я делаю что-то “автоматически”, заряд или “обратная связь” практически отсутствует. Если я переутомляюсь или впадаю в депрессию, робот берет верх с помощью “термостатического управления”, и я могу прожить недели, месяцы или даже годы в механическом состоянии, лишенном жизненных сил, никогда не вкладывая достаточно энергии ни во что, чтобы осознать, что это ненормальное состояние. Если такое состояние осложняется тревогами и страхами, результатом может стать нервный срыв или тяжелое психическое заболевание. В таких случаях виноват робот — или, скорее, мы сами виноваты в том, что не понимаем, что именно мы должны жить, а не робот. Персонажи Беккета попали в этот порочный круг: скука, ведущая к ощущению тщетности, тщетность, ведущая к “механической” жизни, которая, в свою очередь, приводит к еще большей скуке и тщетности… . Один из его персонажей (в “Финале”) жалуется, что мир становится все темнее, и он никогда не видел, чтобы мир был таким мрачным. он ‘засветился’. Но достичь наивысшего уровня практически невозможно для тех, кто живет в состоянии пассивного страдания; жизненно важные батареи постоянно разряжены.

С другой стороны, как только мы осознаем, что интенсивность , с которой мы “видим” мир, полностью зависит от степени “интереса”, который мы вкладываем в процесс восприятия, мы начинаем обретать своего рода ненадежный контроль над нашим собственным настроением и пиковыми переживаниями. Я говорю “ненадежный”, потому что самосознательный самосознание - это довольно новый этап в эволюции человека, и начинать

при этом мы, скорее всего, сочтем такой контроль таким же неудобным, как хождение по канату.

Философ Эдмунд Гуссерль сделал фундаментальное открытие , что любое восприятие является “интенциональным”: то есть, когда вы смотрите на что-то, вы направляете на это свое внимание, как на камень. Если вы смотрите на это пассивно, без особых усилий, вы этого не заметите — это все равно что читать страницу книги, когда ваши мысли заняты чем-то другим, и вы не в состоянии запомнить прочитанное. Мы постигаем смысл, как рука схватывает предмет. Важным следствием этого является то, что если мы хотим увидеть больше смысла, мы должны усилить хватку, усилить “интенциональность’. Например, достаточно легко понять, что скука является “намеренной”; когда возникает какая -то повторяющаяся задача, вы часто вздыхаете и говорите: “Как скучно”. Вы сопровождаете это движением внутреннего отвращения, чувством отторжения, отказа прилагать усилия. Если такую задачу нужно выполнить быстро, прежде чем вы сможете перейти к чему—то более полезному, вы можете “погрузиться” в нее с головой - и , к своему удивлению, обнаружить, что вам это понравилось. И все же, хотя каждый каждый из нас испытал это на себе, но мы не можем извлечь из этого урок. Привычка думать, что одни вещи “скучны”, а другие интересны, слишком глубоко укоренилась; разум способен лишь на несколько секунд осознать, что скучность и интересность - это ценности, которые мы придаем объекту; затем мы мгновенно возвращаемся к старому “пассивному заблуждению’.

И какое это имеет отношение к роману? Очень много. Сравните Робинзона Крузо с Клариссой, и вы увидите, что Ричардсон привнес в роман усиленный замысел единство’. Дефо, очевидно, поглощен тем, что пишет, и он вдается в подробности, но в целом

возникает ощущение объективности, как будто он рассказывает вам то, что кто -то сказал ему. Ричардсон привносит минутный, навязчивый интерес во все, что он описывает, и, хотя это звучит достаточно реалистично, мы понимаем, что это мир, созданный им самим. Это уже на полпути к фантастическому миру Горменгаста или Арктура. Писатель перестал быть репортером или артистом эстрады и стал кем-то вроде бога или демиурга. Романтики быстро поняли, что роману присуще это навязчивое качество — способность рассматривать жизнь, так сказать, под увеличительным стеклом. Но,

как мы уже видели, их погубили романтическая мрачность и пораженчество. Шедевр за шедевром, от Бальзака до Кнута Гамсуна, мы встречаем одну и ту же формулу: собственная реальность писателя, блестяще и тщательно переданная; и затем, на последних страницах, поражение и смерть героя, с судьбой которого читатель так тесно связан. На самом деле, во всей этой формуле было что-то парадоксальное и противоречивое . Захваченный силой письма, читатель теряется в восхищении перед творческой энергией человеческого воображения, его способностью преодолевать реальность. И в конце он обнаруживает, что романист просит его пожалеть человека за его беспомощность. Бернард Шоу отметил тот же парадокс в музыке Вагнера: ее потрясающая мощь казалась потрясающим жизнеутверждением, хотя большинство опер заканчивались трагически.

Именно это внутреннее противоречие стало причиной упадка романа. Я не утверждаю, что трагедия - это какая-то насколько недействителен, или что счастливый конец по своей сути предпочтительнее трагического. Эдип или Лир, в которых все жили бы долго и счастливо, очевидно, были бы аномалией. Факт остается фактом: во многих великих романах девятнадцатого века - возможно , в большинстве из них — трагедия была просто удобным способом завершить повествование и обойти фундаментальные принципы. все вопросы, поднятые им. “Утраченные иллюзии” Бальзака, “Красное и черное” Стендаля и “Бовари” Флобера имеют одну общую черту: все они о молодых людях, “сталкивающихся с жизнью”, стремящихся к большей

свободе, чем у них есть. Мы знаем, что Стендаль и Флобер начинали с намерения убить Жюльена Сореля и Эмму “Бовари”, потому что они основывали свои романы на реальных событиях. И все же у нас все еще может оставаться ощущение, что они не смогли изучить возможности этого предмета. Они заинтересовали читателя, задав вопрос: “Что мог бы сделать такой человек в этой ситуации?”, что подразумевает: “Каково идеальное решение проблемы?” Затем, вместо того, чтобы предлагать это решение, они просто рассказывают нам, что произошло на самом деле: что Эмма получила смертельный удар. надавил и покончил с собой, что Жюльен пытался убить свою любовницу и был казнен. Это как если бы математик поставил интересную задачу, а в конце предложил неверный ответ.

ответ — признать, что это неправильно, но объяснить, что он не знает правильного ответа.

Это правда, что в случае с известными романами сюжет кажется неизбежным, потому что мы его так хорошо знаем. Менее известная работа может проиллюстрировать это более наглядно. Книга Джорджа Сименона “The “Призраки Шляпника” — это история о мужчине, который убил свою ворчливую жену — инвалида, которая никогда не принимала посетителей, - прежде чем он понял, что в день ее рождения все ее бывшие одноклассники приходят навестить ее. Если он хочет остаться незамеченным, ему придется убить всех одноклассников до следующей встречи выпускников. И вот в городе начинается эпидемия убийств пожилых женщин. Убийца даже ведет

переписку с местной газетой; журналист описал убийцу как сумасшедшего, и он пишет, чтобы объяснить , что, напротив, он убивает по необходимости. Эти буквы составлены из слов, аккуратно вырезанных из газет и наклеенных на лист бумаги.

Роман начинается великолепно. Убийца (шляпник) и его сосед, портняжка, в конце дня всегда заходят в одно и то же кафе выпить; они всегда кивают, но никогда не разговаривают, потому что портной стоит ниже шляпника по социальному положению. Однажды портной видит что—то белое на брюках шляпника и вежливо снимает это, а затем понимает, что это обрывок газеты, обрезанный ножницами. С ужасом и недоверием он понимает, что его респектабельный сосед - убийца. …

С этого момента читатель погружается в чтение, ибо, как бы странно это ни звучало, он “отождествляет себя” со шляпником. Может показаться странным, что читатели испытывают симпатию к убийце старух. И все же в этом суть романа: в ‘мысленном эксперименте’. И Сименон исследует здесь самую основную из всех проблем - проблему свободы. Шляпник убил свою сварливую жену; теперь он понимает, что семь старух все еще стоят между ним самость и свобода. Мы задаемся вопросом: добьется ли он успеха? И что он будет делать, если добьется успеха? Этот вопрос - настоящий вызов воображению романиста. И Сименон уклоняется от этого. Горничная слуга обнаруживает, что жены шляпника больше нет в своей постели комнате; он вынужден убить и ее. Затем, без всякой видимой причины, он убивает свою любовницу и не оказывает никакого сопротивления, когда полиция приходит его арестовывать.

В то время, когда он убивает старух, шляпник испытывает странное чувство неуязвимости, уверенность лунатика. В какой-то момент он подумал, что никогда еще не был так счастлив, за исключением службы в Военно-воздушных силах, когда он тоже делал “то, что должно было быть сделано’. Сименон затрагивает проблему, которую мы обсуждали в главе об идеях: моменты напряжения, когда человек делает “единственное, что должен делать мужчина, легко и непринужденно…”, но ему не удается выполнить главную задачу романиста: раскрыть ее смысл. Вместо этого есть механическая концовка, которая “завершает” историю, но оставляет суть романа неразвитой, почти нетронутой. Это можно было бы назвать ‘отговоркой’.

Сименон просто следовал примеру гораздо более великих предшественников. Даже Ричардсона нельзя оправдать за то, что он поддался поддаваясь искушению ‘отговорки’. Смерть Клариссы на самом деле не является неизбежным следствием ее соблазнения; на самом деле совершенно невероятно, чтобы здоровая девушка умерла от “стыда’. Из-за своей силы “Кларисса” - пограничный случай, но этого нельзя сказать о десятках других “трагических” романов от “Новой” Элоиза исполняет романс из Гластонбери. (В последнем случае заключительный этап “трофей” — “потоп” — и “смерть Джарда” кажутся почти произвольными.) Один критик обвинил Бернарда Шоу в трусости , потому что он закончил “Пигмалиона”, не выдав Элизу замуж Дулиттл за Хиггинса. На самом деле Шоу проявил художественную смелость , отказавшись искажать свое восприятие реальности ради красивого финала. Он понял, что в реальной жизни Хиггинс никогда бы не влюбился в Элизу и предпочел оставить последний акт пьесы “открытым”, то есть незаконченным. Он понимал, что жизнь продолжается, и признание этого лучше всего послужит “художественной правде”. Точно так же Достоевский оставил “открытыми” концовки двух своих величайших романов - “Преступление и наказание” и “Братья Карамазовы”, потому что эти романы о людях, жаждущих свободы, и он осознавал нелогичность их уничтожения.

Правда в том, что все мы знаем о бессмысленности и “случайности”, поражении и трагедии, потому что они являются частью повседневной жизни. Искусство - это попытка сфокусировать бинокль на отдаленном смысле, на вспышке абсурдной свободы. Сэр Джулиан Хаксли указывал на огромную роль, которую играет искусство в

эволюция человечества. Когда человек открыл для себя искусство,

он также обнаружил , что он, в некотором парадоксальном смысле, бог. Он был не просто создателем обстоятельств, жертвой повседневных событий; он мог творить, и та часть его существа, которая была в нем участие в акте творения было каким-то образом выше, чем та часть , которая ходила на охоту или возделывала землю. Сотворение мира позволило ему отвлечься от повседневной жизни. Кажется вероятным, что животные переживают такие яркие моменты только в процессе сексуального удовлетворения. Человек научился переживать их многими другими способами: через религиозные ритуалы и танцы, употребляя в пищу определенные растения (как пейотль) и ферментированные жидкости. Все животные стремятся к общению крепости и безопасности; человек стал первым, кто стремился к этим проявлениям интенсивности. Он достиг их в войне и разрушении, а также в изобретении и созидании. Это стремление к чему-то большему, чем просто к безопасности, к некоторому экстазу достижения подтолкнуло его вверх по эволюционной лестнице. эволюционная лестница быстрее, чем у любого другого живого существа на земле. За десять тысяч лет он продвинулся дальше, чем лошадь за десять миллионов. И его самые впечатляющие достижения были достигнуты за последние несколько сотен лет — с тех пор, как стремление к достижению умственной интенсивности стало осознанным. Его живопись, его музыка, его литература стали напрямую связаны с созданием сильных эмоций, расширением его сознания. Картины Микеланджело и Леонардо демонстрируют это новое самосознание так же, как пьесы елизаветинцев и музыка Монтеверди и Бах. Для елизаветинцев трагедия была одним из самых эффективных способов эмоционального воздействия, и мы до сих пор ощущаем покалывание в коже головы, когда слышим:

…Спокойной ночи, милый принц И пение ангелов, поющих “За упокой души твоей”.

Шекспир уже тогда расширял рамки пьесы, выходя за рамки греческого единства пространства и времени, потому что хотел включить в нее больше жизни. Роман был логичным следующим шагом. “Дон Кихот” и “Жиль Биас” представляют целую страну, целую эпоху, которую можно увидеть с вершины горы в телескоп. Затем появился Ричардсон со своим микроскопом, который показал, что повседневная жизнь, если рассматривать ее в деталях, более увлекательна, чем любая другая.

повесть о приключениях. Человеческий дух сделал один из самых решительных шагов с момента открытия искусства. Внезапно искусство стало сознательно стремиться к новым уровням интенсивности сознания. Поэты-романтики, романисты, музыканты и художники стремились запечатлеть моменты экстаза, абсурдные моменты, когда человек смотрит на жизнь как бы с большого расстояния.

Но романтизм был тепличным растением: он рос слишком быстро и исчерпал себя. По мере того как оно превосходило свои средства выражения, оно начало культивировать невроз как новый вид интенсивности. Бальзак привел к Флоберу и Достоевскому и, в конце концов, к Джойс и Беккет. Берлиоз и Вагнер привели к Малеру и Шенбергу, а затем Булезу, Штокхаузену и дюжине других композиторов, чей язык непонятен публике, посещающей концерты. Делакруа и Тернер привели к созданию Im прессионисты, затем Пикассо, Мондриан, Кандинский. .. В каждом случае мы можем проследить одну и ту же кривую развития: стремление к интенсивности любой ценой перерастает в невроз, затем , осознав тупик, пытается отступить к абстракции, пытаясь восстановить контроль и здравомыслие.

Теперь мы можем видеть, что романтизм не должен был рухнуть. Он сам привел к своему краху, предположив , что единственный путь к интенсивности лежит через истерию. Это вышло из-под контроля и привело к распаду. В трех предыдущих-за четверть века, прошедшие с момента исчезновения Макса Нордау, все тенденции, которые он исследовал, достигли своего предела. На данный момент наступила пауза для подведения итогов — не только в искусстве, но и в науке и философии.

Если я пишу книгу слишком быстро, наихудшие последствия проявляются на последних страницах, которые выглядят поспешными и нелогичными. В этом случае мне приходится заново отследить свои действия до того момента, когда все пошло не так, - иногда с самого начала — и переделать все с этого момента. По сути, роман был написан на скорую руку. Почти сразу же все пошло наперекосяк, сменившись легким пессимизмом, который вскоре привел к тому, что мы могли бы назвать Первым Романтический крах (Шиллер, Новалис, Гофман, Байрон, Кольридж, Шелли и т.д.). Примерно через десять лет она

попробовала новое направление - реализм. По причинам, которые мы уже объяснили, это был еще более неправильный поворот, поскольку она отказалась от романтизма

идеализм, не отказываясь от своего пессимизма. За редким исключением, романисты пост-джойсианской эпохи решили вернуться к старым методам, подождать и посмотреть, что из этого выйдет. Таким образом, большинство самых известных людей послевоенной эпохи были традиционалистами , которые писали так, как будто Джойса, Кафки, Гертруды Стайн и Хемингуэя никогда не существовало. Если и существует какое-то “новое направление”, то, похоже, его пока никто не нашел.

На этом этапе, возможно, будет уместно рассказать о моем личном подходе к проблемам написания романов.

Я начал писать свой первый роман, когда мне было восемнадцать, в 1949 году; он был опубликован — под названием “Ритуал в темноте” — чуть более десяти лет спустя.

Большинство писателей извлекают из своего первого романа больше, чем из любого другого, и я не был исключением. В то время “Улисс” был моей Библией. Когда в том году я поступил на службу в Королевские ВВС, у меня с собой были Недавно опубликованный “Доктор Фаустус” Томаса Манна, “Хемингуэй” “И восходит солнце” и “Поминки по Финнегану”; в течение нескольких лет, наряду с “Улиссом”, они оказывали основное влияние на мой подход к роману. Хемингуэй очаровал меня экономией средств; Манн - тем, что он создал единственный великий роман с идеями после войны. Что касается Джойса, то было ясно, что он понимал, что путь вперед должен пролегать через идеи, меняя позицию Улисса, и что “Поминки по

Финнегану” были попыткой создать некое окончательное единство идей и существования. Мне все еще казалось возможным, что в романе может развиться совершенно оригинальный язык и развиться новая форма, родственная музыке. Я одолел около дюжины страниц “романа”, написанного чисто импрессионистическим языком — на основе “самоучки”, — прежде чем до меня дошло, что в нем нет ничего конкретного.

Я достаточно ясно представлял, что хотел сказать. Мне казалось , что главная беда современной цивилизации в том, что она полна дураков и лунатиков. Я согласился с Элиотом в том , что необходимо вернуться к религиозным ценностям, и я проводил много времени, бродя по церквям и соборам и читая христианских мистиков. Проблема заключалась в том, чтобы попытаться пробудить людей. Роман, который всплыл у меня в голове, был чем-то средним между “Преступлением” и “Наказанием” -

“заслуга” и “Бесплодная земля”, и я полагаю, что если бы меня попросили определить мои амбиции, я бы сказал: “Быть английским Достоевским”. Я бродил по Лондону в постоянном состоянии ярости от “ложных ценностей”, которые пестрели в каждом выпуске новостей бумажные плакаты и реклама. Роман, который я имел в виду, представлял бы собой серию столкновений ложных ценностей с жестокой реальностью — как в сцене суда Ишервуда над Рейхстагом в Фиолетовый цвет Пратера. Эта история должна была повествовать об убийце, похожем на Джека Потрошителя, и, как мне показалось, обладала необходимой шокирующей силой , поскольку действие происходило на фоне “нереального города”, города грез и преступлений.

К 1952 году, после трех лет работы над этим романом, он все еще представлял собой серию фрагментов. Я попытался придать ему определенное единство , взяв за основу структуру египетской книги о Мертв, как Джойс использовал Одиссею в “Улиссе”, но это показалось мне произвольным и неудовлетворительным. Однажды я провел несколько часов в Читальном зале Британского музея, размышляя о том, что я хотел сказать. Возникло несколько

тем, тесно связанных между собой. Первой и самой центральной была проблема “посторонних” в современной цивилизации, романтиков и мечтательных идеалистов, которые чувствуют себя совершенно не в своей тарелке: Ницше, Ван Гог, Т. Э. Лоуренс. Казалось очевидным, что современная цивилизация с ее механизированной жесткостью порождает больше аутсайдеров, чем когда—либо прежде, - людей, которые слишком умны, чтобы повторять какие-то действия. у них хорошая работа, но они недостаточно умны, чтобы самостоятельно находить общий язык с обществом. Второй важной темой была сексуальная: тот факт , что наше общество предлагает больше сексуальной стимуляции, чем когда-либо в истории, и что большинство здоровых молодых людей проводят свои дни в состоянии постоянного сексуального влечения. Но на самом деле все это скрыто за прозрачным стеклом. Никто не мог бы жить своей сексуальной жизнью “на полную катушку”, кроме восточного властелина с гаремом. Герой “Ада” Барбюса говорит: “Мне нужна не женщина; это все женщины.’ Американский судья выносит приговор за изнасилование-мур обреченный на смерть, заметил, что природа наделила человека сексуальным влечением, несоразмерным его биологической полезности. Создается впечатление, что общество необдуманно поощряет это стремление — по коммерческим соображениям, — что может привести только к росту числа преступлений на сексуальной почве.

Третьей важной темой был упадок религии и

РЕМЕСЛО РОМАНА

выводы

235

234

расцвет рационалистического материализма. Моим главным

героем был Бертран Рассел.

Все эти темы тянули в разные стороны, фрагментарно дописываю роман. Проблема заключалась в том, чтобы найти сюжет, который объединил бы их. Как только я это понял, все встало на свои места. Герой не мог быть убийцей, как в предыдущих версиях; он должен был быть джеймсианским наблюдателем. Это означало , что убийца должен был быть вторым главным персонажем, “аутсайдером” , чье разочарование выразилось бы в физическом насилии. ленс — как танцор Нижинский. Там должны были быть тесные отношения конфликт между героем и убийцей. Сам герой ‘очень сексуален”, озабочен парадоксом сексуального влечения, так что, когда он начинает задаваться вопросом, не является ли его друг сексуальным убийцей, он склонен проявлять сочувствие, задаваясь вопросом , не поступил бы он сам так же, если бы у него было больше смелости.

Следующей проблемой было найти “объективные соответствия” некоторым из этих идей. Мне особенно понравился эпизод , в котором герой — Жерар Сорм — весь день занимался любовью со своей девушкой и чувствовал себя сексуально истощенным. Он подходит к двери своей квартиры на цокольном этаже, чтобы принести бутылку молока, и замечает, как у проходящей мимо девушки задирается юбка; в тот же миг он снова испытывает сильное желание. Сексуальное влечение пульсация глубже, чем любое ‘нормальное’ удовлетворение. В моем романе также был художник (в общих чертах основанный на Ван Гоге), который одержим десятилетней девочкой, которая позирует для него; это желание отчасти сексуальное, но он приходит в ужас при мысли о сексуальных отношениях. И снова в нем чувствовался элемент парадокса, “противоречивых целей”, присущий сексуальному влечению.

Однажды, обсуждая роман с другом, я обнаружил, что объясняя, что герой, убийца и художник - это три основных типа аутсайдера. У героя есть интеллектуальная дисциплина, но ему не хватает дисциплины тела и эмоций. У художника есть эмоциональная дисциплина, но не тела и не интеллекта. У убийцы есть физическая дисциплина, но не интеллекта и не эмоций. И все они, как Ницше, Ван Гог, Нижинский, находятся под угрозой психического срыва… .

Ближе к Рождеству 1954 года, когда я проводил сезон в одиночестве в комнате в Нью-Кроссе, мне пришло в голову, что роман слишком увлекателен.

слишком много интеллектуального балласта — слишком много символов и перекрестных ссылок, как в “Пустоши”. Мне вдруг пришло в голову, что было бы разумно выбросить их все и написать о них еще одну книгу. Я набросал “Постороннего” на нескольких страницах своего дневника и начал писать, как только Британский музей открылся после Рождества. Несколько месяцев спустя, Я отправил несколько страниц издателю Виктору Голланцу. К моему изумлению, он ответил через несколько дней, сказав, что ему интересно и, вероятно, он хотел бы опубликовать книгу. Она появилась год спустя, за несколько недель до моего двадцатипятилетия , и сразу же завоевала успех, который ошеломил меня . (Издателя это тоже ошеломило: первое издание было распродано за пару дней, а второе появилось в магазинах только через несколько недель.)

Я вернулся к написанию “Ритуала в темноте “, одновременно работая над продолжением “Постороннего”, посвященным религиозному мистицизму. Я обнаружил, что произошла интересная вещь. Большая часть первоначального насилия исчезла. Доктор Джонсон как-то сказал, что всегда хотел быть философом, но жизнерадостным. несс продолжал врываться в мою жизнь. То же самое я обнаружил и в “Ритуале”. Голланц отверг более раннюю версию на том основании, что она была слишком депрессивной и тошнотворной. Теперь, после стольких переписываний (объем различных рукописей превышает миллион слов), Меня все больше занимало выражение идей , а не эмоций. Я начал новую версию в Гамбурге зимой 1957 года и закончил ее два года спустя. Главной проблемой в этой окончательной версии была концовка. Прогресс героя носит внутренний характер — по сути, это роман о билдунге, — поэтому трудно точно сказать, чего он достиг. Я попытался закончить книгу своего рода мистическим переживанием. Голланц благоразумно посоветовал мне выбросить последние десять страниц, которые не сочетались с остальными; он сам выбрал произвольное место для окончания книги. Я понимаю, что он был прав. С тех пор я взял за правило заканчивать роман всякий раз, когда это казалось естественным, не слишком беспокоясь о незавершенности.

“Ритуал во тьме” был тесно связан с “Посторонним”, и теперь я счел естественным написать роман и “философскую книгу” примерно в одно и то же время. Идеи, как правило, формировались сами собой

в персонажей и события. За “Истоками сексуального влечения ” сразу же последовал роман “Человек без тени ” (в Америке его называют “Сексуальный дневник Джерарда Сома”). “Паразиты разума” появился на основе абзаца во введении к новому Экзистенциализм. “За гранью аутсайдера” привел меня к попытке переосмыслить основные темы ритуала, в попытке создать более четкий контраст между психологией преступника и мистика; это появилось в “Стеклянной клетке”.

Оглядываясь назад, я понимаю, что моим самым важным решением как романиста было превратить ритуал в романную политику. Я сознательно следовал примеру Достоевского и Грэма Грина. (Теоретически я восхищался Грином, но находил его пессимизм невыносимым.) Мне казалось очевидным, что роман, как и драма, задуман как развлечение. При условии, что он может привлечь аудиторию исключительно в качестве развлечения, писатель волен наполнять его своими навязчивыми идеями. Но если навязчивые идеи перевешивают желание развлечься, он не имеет права требовать аудиенции на том основании, что он “серьезный артист”. Поскольку он перестает быть хорошим артистом, он перестает быть и серьезным артистом. Серьезность художника определяется не только его способностью к сильным чувствам, но и глубиной его интереса к объективному миру и попыткой отразить это в своих работах. Роман, основанный исключительно на фактах и наблюдениях, может быть увлекательным, даже если он никогда не станет шедевром; роман, основанный исключительно на субъективных ощущениях, почти наверняка будет нечитабельным.

Мой второй роман “По течению Сохо” задумывался как англоязычный это был “битый” роман. Но я обнаружил, что бесформенность не является для меня чем-то естественным;

прочитав пару сотен страниц, я не знал, как продолжить. И снова Виктор Голланц решил проблему лем посоветовал мне не утруждать себя и напечатал ее в прежнем виде. Никто никогда не жаловался, что у нее нет окончания, так что он , очевидно, был прав. Третий роман должен был быть об обязательствах; герой - математик, разрывающийся между чистым миром абстракции и жестоким миром социальной реальности. Я всегда считал эту книгу одной из своих лучших книг, но Я думаю, что бескомпромиссный “интеллектуализм” темы может объяснить, почему ее в основном игнорировали. Это напомнило мне, что у романа должна быть какая-то другая цель, помимо исследования

собственные идеи и убеждения писателя. Например, научная фантастика и фэнтези предназначены для того, чтобы вызывать удивление. мент (‘поразительные истории’ и т.д.). Детективная история и шпионская история нацелены на саспенс. Приключенческая история направлена на то, чтобы возбудить мент. Порнография направлена на сексуальную стимуляцию. И так далее. Возможно, это и не является главной целью автора, но это его оправдание для того, чтобы привлечь внимание читателя.

Это не значит, что читателя следует считать идиотом, чьи таблетки приходится тщательно маскировать под леденцы. “Развлекательная ценность” произведения — это соглашение между читателем и автором, призванное установить связь и душевное состояние - подобно тому, как слова “Жили -были…” заставляют ребенка свернуться калачиком и засунуть большой палец в рот. Ян Флеминг превратил романы о Джеймсе Бонде в своего рода шараду, полную преднамеренных нелепостей, не теряя при этом внимания читателя. И именно итальянская комедия дель Арте первой применила принцип “Однажды в сказке” к драматургии. Джон Гэй использовал его в конце года. “Опера нищего”, в которой, когда Макхита вот-вот повесят, вмешивается “рассказчик” и требует счастливого конца, так что Макхит был помилован в последнюю минуту.

В начале 1920-х годов драматург Бертольд Брехт обнаружил, что он сам столкнулся с проблемами, которые во многом были схожи с проблемами послевоенного романа. Натурализм пришел в театр

несколько позже, чем в роман; его великим пионером был Хенрик Ибсен, сыгравший примерно ту же роль в драме, что и Флобер в романе. Когда С появлением Ибсена драма девятнадцатого века превратилась в мелодраму, зрелище и фарс. В конце В 1870-х годах Ибсен начал писать серию социальных драм, посвященных реальным жизненным проблемам — социальному лицемерию, незаконнорожденности и даже сифилису. Его называли разгребателем грязи, но большинство молодых драматургов с энтузиазмом восприняли эту новую серьезность. Стриндберг, Гауптман, Зюдерман, Брие, Грэнвилл-Баркер, Бернард Шоу, Чехов - все они привнесли в театр новый социальный реализм. Но любой, кто знаком с Ибсеном, поймет, что большинство его драм кажутся излишне мрачными; его герои склонны совершать самоубийства, не задумываясь об этом.

РЕМЕСЛО РОМАНА

выводы

достаточная провокация. Причина достаточно очевидна. Чтобы продемонстрировать ужасные последствия зла, которое он осуждал, необходимо было показать, что оно ведет к катастрофе. (Знаменитые пьесы о трезвости того же периода имеют схожую тенденцию: пьяница умирает от белой горячки, а его семья попадает в работный дом в снегах.) Большинство великих социальных драм, написанных после Ибсена, — “Власть тьмы” Толстого, “Отец” Стриндберга, “Низы” Горького. Глубины, “Ткачи” Гауптмана, “Конец Содома” Зюдермана — в них присутствуют знакомые ингредиенты: убийство, самоубийство, насилие, инцест, детоубийство и безумие. В своей попытке на натурализм, драма, перестает быть развлечением, и превращается в что больше похоже на адское пламя проповедь.

Брехт был социалистом-революционером; он хотел использовать драму в пропагандистских целях, но понимал, что социальная драма - на редкость скучное и негибкое средство. Его ранние

пьесы пытаются вырваться из смирительной рубашки, используя элементы “экспрессионизма” — своего рода технику сновидения. была поставлена Стриндбергом и Ведекиндом, но только когда он начал адаптировать “Оперу нищего” Гея (как “Трехгрошовую оперу”) , он увидел логичное решение. Драматургия должна была прекратить эти неуклюжие попытки достичь абсолютного реализма и признать, что все это нереально. Это должно было стать своего рода пантомимой. Гей наткнулся на ‘эффект отчуждения’. (Бернард Шоу заново открыл это в “Андрокл и лев”, где действие чередуется между серьезной социальной драмой и пантомимой-фарсом.) Теперь Брехт возвел это в ранг драматического принципа. Зрителям говорят: ‘Это пьеса, развлечение. Это не должно быть настоящим”. После этого автор может делать все, что ему заблагорассудится: представлять песни или танцы, акробатические номера, политические лекции и даже фрагменты документальных фильмов. моментальный фильм. Устанавливая соучастие между собой и аудиторией, он достигает гибкости, которая была бы невозможна для драматурга-натуралиста.

После того, как я написал “Неизбежное сомнение” и “Стеклянную клетку” (оба детектива), “Паразиты разума” (научная фантастика) и ” “Черная комната” (шпионский роман), меня поразило, что я инстинктивно использовал принцип отчуждения Брехта, и что он сработал как в романе, так и в драме. И количество

возможные ‘формы’ все еще были огромны. (Мы могли бы перечислить, например, приключенческую повесть, военную повесть, любовную повесть, историю ужасов , историю о привидениях, спортивную повесть, вестерн, плутовской роман, исторический роман, роман—комикс - и , вероятно, еще дюжину других. В одной из моих книг — “Бог лабиринта” я даже экспериментирую с условностями графического романа.)

Я не утверждаю, что будущее романа - в пародии. Серьезные романы были написаны в большинстве из перечисленных выше форм, включая вестерн. Но проблема в том, что роман погряз в собственной серьезности. Решение состоит не в том, чтобы стать более “серьезным” (т.е. невротичным и скрытным), а в том, чтобы

просто признать, что серьезные намерения и некоторая непринужденность форм не являются несовместимыми. Как только писатель дает понять читателю, что собирается рассказать шпионскую историю или научно-фантастический рассказ, он волен быть настолько серьезным, насколько ему заблагорассудится, в рамках этой условности. Форма такая же непрочная, как мыльный пузырь или мечта, но при условии, что он старается не порвать ее, у него появляется удивительная свобода движений.

Кроме того, вряд ли речь идет о пародии. Когда Джойс дочитал 'Улисса" до трети, он понял, что целая книга, написанная с "фотографическим реализмом", была бы такой же скучной, как целый дом, выкрашенный в серый цвет. Узкоугольный объектив стал слишком монотонным. Все это было "близко", без "далеко". Он решил проблему, представив пародии на другие стили. К концу "Улисса" он осознал, что проблема должна быть не только частной, но и универсальной, и "Поминки по Финнегану" - это попытка стать настолько универсальным, насколько это возможно, даже ценой того, что он станет нечитаемым. Это можно было бы охарактеризовать как попытку объединить условности всех существующих типов романов. Пародия превратилась в мифическое фэнтези.

С тех пор многие романисты пытались добиться эффекта "широкоугольного изображения" подобными средствами. Мы уже видели, как это было сделано. показал, как Мервин Пик и Дж. Р. Р. Толкин использовали форму детской сказки для написания романов для взрослых. в "Жестяной барабан" Гюнтера Грасса спародировал эпос Рабле. Роб-Грийе, ведущий французский экспериментатор, пародировал детективы и триллеры. Уильям

Берроуз пародировал научную фантастику. Американец Джон Барт пародировал плутовской роман. На французском “Женщина лейтенанта” Джона Фаулза спародировала викторианский роман. Но во всех этих случаях цель выходила за рамки пародии; это была попытка отойти от частного к универсальному. Цель была осознана инстинктивно, но не обязательно ее значение для романа в целом.

В начале 1930-х годов, примерно в то же время, когда Йейтс писал свои строки о “шекспировской рыбе”, Герберт Уэллс начал писать свой автобиографический эксперимент. На третьей странице у него есть фотография, поразительно похожая на фотографию Йейтса. ‘Мы, так сказать, подобны древним амфибиям, которые с трудом выбираются из вод, которые до сих пор покрывали наш вид, на воздух, стремясь дышать по-новому и освободиться от давно принятых и неоспоримых потребностей’. Уэллс утверждает, что жизнь человека всегда определялась физической необходимостью: борьбой за пропитание, безопасность, сексуальную самореализацию. И теперь, наконец, все большее число людей испытывает еще одно побуждение — к творческой деятельности: к тому, что Уэллс называл “моим особым делом в мире’. Старая борьба за предметы первой необходимости становится для таких людей все более скучной, поскольку они хотят проводить больше времени в царстве воображения, изучая историю, философию, законы сознания. “Наконец-то для нас стало решающим вопросом: либо воздух, либо ничего. Но новая земля еще окончательно не появилась из воды, и мы с огорчением плаваем в стихии, которую хотели бы покинуть’. Хуже всего то, что это новое царство разума утомляет больше, чем море, которое, по крайней мере, поддерживало нас. Мы с несчастным видом ворочаемся на песке, с трудом переводя дыхание и пытаясь отрастить ноги.

И это стало главной необходимостью: отрастить ноги или , по крайней мере, стать относительно подвижным на песке. Я пытался показать, что именно роман пробудил в европейском человеке новую тягу к “творческой деятельности”, желание “либо дышать, либо ничего не делать”. Он узнал, что мир воображения может предложить свободу, о существовании которой он и не подозревал. Римский тики мечтали, что однажды человек станет богом. Затем наступило великое разочарование. В результате мечтатели перестали верить в бога.

выяснилось, что суша - гораздо более изнурительная среда, чем море. Она не выдержит такого веса, как вода. Новое чувство свободы превратилось в недоумение, страх, суицидальный пессимизм. Эпоха романтизма стала эпохой поражения. И побежденный интеллектуал стал новым героем. Подразумевалось, что если вы хотите выжить в повседневном мире, ваш лучший шанс - быть глупым и безжалостным. То Аутсайдер столкнулся с этим парадоксом: хотя до сих пор интеллектуально поскольку генезис был главным инструментом выживания человека, наступил момент , когда разумный человек больше не чувствует себя “как дома” в повседневной жизни; ему кажется, что он смотрит на нее со стороны, как Марсианин смотрит на землю в телескоп.

И все же главная особенность земноводных заключается в том, что они одинаково хорошо чувствуют себя как дома в море или на суше. Йейтс предположил, что берег - самое неподходящее место для его шекспировской рыбы. Уэллс понимал, что земля - это не ловушка, а неизбежный следующий шаг в нашей эволюции. Человек должен, наконец, научиться жить в обоих мирах. Возможно, роман больше никогда не сыграет такой важной роли в развитии человечества так же, как это было два столетия назад. И все же нет причин, почему бы и нет. Все, что необходимо, - это чтобы писатель осознал свою истинную цель: не просто отразить “необъятную панораму тщетности и анархии, которой является современная история”, но и раскрепостить человеческое воображение и дать человеку представление о том, кем он мог бы стать. Он должен научиться понимать, что имел в виду Шоу, когда говорил, что произведение искусства - это волшебное зеркало, в котором человек способен увидеть свою собственную душу. И когда он поймет это, то обнаружит, что у его волшебного зеркала есть еще более полезная функция: показывать будущее направление эволюции человека.